

SEMI CAVALCANTE DE OLIVEIRA

**IRREVERÊNCIAS MIL PRÁ NOITE DO BRASIL**  
**Imagens do regime militar nas canções engajadas**

Dissertação apresentada como requisito parcial  
à obtenção do grau de Mestre, do Curso de  
Pós-Graduação em História do Setor de Ciências  
Humanas da Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Marionilde D. B. de Magalhães.

CURITIBA

1999



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES  
COORDENAÇÃO DOS CURSOS DE PÓS GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
Rua General Carneiro, 460 6º andar fone 360-5086 FAX 264-2791

**176- Ata da sessão pública de arguição de dissertação para obtenção do grau de Mestre em História.**

Aos vinte e dois dias do mês de setembro de mil novecentos e noventa e oito, às quatorze horas, na sala 608 do Departamento de História, Edifício D. Pedro I, no Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos de arguição do candidato Semi Cavalcante de Oliveira em relação a sua dissertação intitulada Irreverências Mil Prá Noite do Brasil: Imagens do Regime Militar nas Canções Engajadas. A Banca Examinadora, designada pelo Colegiado dos Cursos de Pós-Graduação em História, está constituída pelos seguintes professores: Prof.<sup>º</sup> Dr.<sup>ª</sup> Marionilde Dias Brepohl Magalhães UFPR (orientador), Prof. Dr. Édison José da Costa (UFPR) e Prof. Dr. Luís Carlos Ribeiro (UFPR), sob a presidência da primeira. A sessão teve início com a exposição oral do candidato sobre o estudo desenvolvido, tendo a senhora presidente dos trabalhos, concedido a palavra em seguida, a cada um dos Examinadores, para suas respectivas arguições. Em seguida o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, a senhora presidente retomou a palavra para as considerações finais. A seguir a banca examinadora reuniu-se sigilosamente, decidindo-se pela **aprovação** do candidato, atribuindo-lhe o conceito final. "A". Em seguida o Professor Presidente declarou **aprovado** o candidato que recebeu o título de **Mestre em História**. Nada mais havendo a tratar a senhora presidente deu por encerrada a sessão, da qual eu, Norma de Fátima Cordeiro, secretária, lavrei a presente Ata que vai assinada por mim e pelos membros da Comissão Examinadora. Curitiba, 22 de setembro de 1998.

Norma de Fátima Cordeiro

Prof.<sup>º</sup> Dr.<sup>ª</sup> Marionilde Dias Brepohl de Magalhães

Prof. Dr. Édison José da Costa

Prof. Dr. Luís Carlos Ribeiro

A meu pai, Nivaldo Cavalcante de Oliveira (*in  
memorian*)

## **AGRADECIMENTOS**

Quero expressar meus agradecimentos à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marionilde D. B. de Magalhães, que se dispôs a me orientar nesta árdua tarefa.

Agradeço também ao Prof. Marcos Napolitano, pelo apoio, sugestões e críticas.

Agradeço ainda à Zenilda da Silva Oliveira, minha mãe, à Tânia Cristina de Almeida pela compreensão e ao amigo Carlos André Carvalho, pelo auxílio.

Agradecimento especial à CAPES, pelo apoio financeiro que viabilizou a realização desta pesquisa.

## SUMÁRIO

|                                                            |     |
|------------------------------------------------------------|-----|
| AGRADECIMENTOS.....                                        | iii |
| 1 INTRODUÇÃO                                               |     |
| 1.1 Apresentação.....                                      | 01  |
| 1.2 Objetivos e fontes.....                                | 04  |
| 1.3 Metodologia.....                                       | 06  |
| 2 OS ANTECEDENTES: CULTURA E POLÍTICA NOS ANOS 60.....     | 10  |
| 2.1 A arte engajada e Indústria Cultural.....              | 14  |
| 3 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: DO PROTESTO À RESISTÊNCIA.... | 26  |
| 3.1 M.P.B. - A sigla da resistência.....                   | 42  |
| 4 ANOS 70: A RESISTÊNCIA NO "INTER-DITO".....              | 45  |
| 5 JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC E TODAS AS LUTAS INGLÓRIAS..... | 76  |
| 5.1 Canções de cunho econômico e social.....               | 81  |
| 5.2 Canções sobre relacionamento amoroso.....              | 89  |
| 5.3 O diálogo com a censura.....                           | 98  |
| 6 CONCLUSÃO.....                                           | 121 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....                            | 125 |
| ANEXOS.....                                                | 128 |

## 1 INTRODUÇÃO

### 1.1 Apresentação

O período da ditadura, sob o comando dos militares, iniciado com o golpe de Estado ocorrido em 31 de março de 1.964, foi caracterizado basicamente pela ruptura da normalidade institucional, com a intervenção direta dos militares no estabelecimento e no funcionamento dos três poderes, eliminando-se assim o estado de direito. A participação da população no processo político foi restringida e mesmo bloqueada por completo, além da opção pela forma capitalista de desenvolvimento, que foi acompanhada por dupla atitude - o afastamento com uso da violência das manifestações aproximadas ao socialismo e aceitação do papel hegemônico dos Estados Unidos.

O golpe de 1964 foi resultado de articulações e campanhas contra o governo do então presidente João Goulart<sup>1</sup>, que passou a ser identificado pelo setores mais conservadores da sociedade como instigador da subversão e da agitação

---

<sup>1</sup> João Belchior Marques Goulart. Assumiu o presidência da República em 07/07/61, devendo o seu governo ter se estendido até 31/03/66. Contudo, o golpe militar cassou o seu mandato em 31/03/64, obrigando-o a se exilar no Uruguai.

revolucionária, através das quais teria a intenção de estabelecer a ditadura comunista no país. Apesar da variada gama de interpretações que os acontecimentos de março de 1964 suscitaram, alguns aspectos, reveladores de um sentido político-ideológico geral, podem ser mencionados com razoável segurança. De modo geral, pode-se verificar que as afirmações de fidelidade aos princípios democráticos de organização da sociedade, justificadores do movimento de 1964, não se concretizaram. O tipo de Estado que se estruturou caracterizou-se pela vigilância e repressão; a censura foi institucionalizada; as manifestações populares, artísticas e culturais foram reprimidas nos governos deste período (1964 a 1984), sendo que a repressão atingiu seu clímax entre 1968 a 1975.

Em nossa dissertação, procuramos evidenciar a inter-relação entre a Música Popular Brasileira e a censura implementada pelo Regime Militar, a partir de algumas canções (vide anexo 1) produzidas por compositores que constantemente estavam na lista proibidora da censura. Analisaremos o período entre os anos de 1968, quando da decretação do Ato Institucional n.º 5 (AI-5) e 1979, com o processo de abertura introduzido pelo governo do General Ernesto Geisel<sup>2</sup>.

Dentro do universo das canções produzidas por

---

<sup>2</sup> Assumiu a presidência em 15/03/74, governando até 1979.

compositores populares engajados, que tiveram circulação no mercado de bens culturais predominantemente urbano, destacamos a dupla João Bosco e Aldir Blanc. Para que se entenda o contexto cultural e político em que estes compositores se inseriram, levamos em conta também alguns aspectos da obra de autores como Chico Buarque de Hollanda, Paulinho da Viola, Caetano Veloso, Ivan Lins e Vitor Martins, Luiz Gonzaga Jr. e Milton Nascimento. Entendemos que as canções selecionadas como fontes para esta pesquisa contribuíram significativamente ao movimento de resistência contra o Regime Militar. Tal contribuição pode ser avaliada na medida em que mantinham a palavra política em circulação e buscavam provocar a mobilização de determinados segmentos sociais.

Reconhecemos, contudo, que existem várias apropriações, várias interpretações de uma obra artística, o que não nos impede o esforço de "pontuar" a intencionalidade inerente à canção e o seu impacto histórico-social mais significativo.

O presente trabalho vem se juntar às novas tendências historiográficas que buscam e rebuscam no cotidiano a figura dos marginalizados e dos anti-heróis. Este campo da historiografia utiliza-se das novas linguagens na pesquisa histórica, isto é, a fotografia, o cinema, a poesia e a música, com o intuito de evidenciar as diferentes dimensões do exercício do poder, seja no campo institucional, seja entre as



diversas instâncias da sociedade. Buscando aprofundar conhecimentos teóricos e práticos sobre a canção e a censura, utilizar-nos-emos desse novo campo da história para discutirmos o papel histórico da canção popular dentro do contexto repressivo dos anos 70, verificando como ela procurava furar o bloqueio imposto pela censura, servindo de base a um contradiscurso, mesmo que cifrado.

## 1.2 Objetivos e fontes

O nosso objetivo é o de enfatizar estas canções como parte de um universo maior, compostas para se contraporem ao Regime Militar. Demonstraremos através das canções selecionadas, como alguns compositores com as suas metáforas, seus discursos reticentes e o falar pela negação, burlavam a censura, rompendo desta forma o silêncio imposto pelos militares.

No que se refere à Censura, partimos do pressuposto que naquele momento, pretendia-se coibir a enunciação da realidade social e a mobilização política de diversos segmentos de oposição ao regime. Se a palavra não circulasse, não teria eficácia política e conseqüentemente, não estimularia uma mobilização social. A canção naquele período foi um dos modos de expressão que sutilmente manteve a palavra política em

circulação.

Para alcançar este objetivo, fez-se necessário discorrer num primeiro momento a década de 60, para evidenciar o papel da canção, política e culturalmente. Esta apresentação serviu como pano de fundo ao objeto central, ou seja, as canções pré-selecionadas dentro do período estabelecido, que é a década de 1970. Num segundo momento, destacamos o período de maior repressão do regime e como os artistas engajados politicamente articulavam suas falas face à censura no seu momento mais duro. Evidenciamos apenas alguns artistas para enfocar como estes se comportavam diante do confronto direto com a censura. Acreditamos que com este suporte, haverá uma maior compreensão do trabalho aqui apresentado.

Procuramos pontuar a Música Popular Brasileira, desde a Bossa Nova, no final dos anos cinqüenta, até a canção de cunho político na década de 1970, passando pela canção de "protesto" e o tropicalismo dos anos sessenta.

Utilizamos como fonte principal algumas canções produzidas por compositores populares dito "engajados", que tiveram circulação no mercado no período de 1968 a 1979. Além destas canções, utilizamos como fontes a Lei n.º 5.250, de 9 de fevereiro de 1967, que regula a liberdade de manifestação do pensamento e informação. O Decreto-Lei n.º 1.077, de 26 de janeiro de 1970, que dispõe sobre a não tolerância de

publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes (vide Anexo 2). O Ato Institucional n.º 5 (AI-5) também nos fornece suporte, pois em 13 de dezembro de 1968, este decreto deu ao Executivo Federal poderes totais para intervir em todos os setores da vida nacional, e ele usou essa prerrogativa de maneira bastante contundente no setor cultural. Entretanto, a canção de protesto, o movimento tropicalista e a canção engajada dos anos setenta utilizaram os meios de comunicação de massa, contudo de forma vigiada. Buscamos também os depoimentos dos compositores, intérpretes e críticos, observando como os eventos musicais foram analisados e interpretados no período pela crítica especializada. E, finalmente, analisamos a obra de João Bosco e Aldir Blanc, objetivo central desta dissertação.

### 1.3 Metodologia

Em nossa análise sobre a relação canção-censura na década de 1970, partimos do pressuposto de "que a música popular brasileira é uma rede de recados", pressuposto este sustentado por José Miguel Wisnik<sup>3</sup>. Esses "recados" articulam-se politicamente e buscam denunciar uma determinada realidade e

---

<sup>3</sup> Ver WISNIK, J. M. O minuto e o milênio. In: **Os anos 70. Música popular**. São Paulo : Europa, 1979.

ao mesmo tempo provocar possíveis transformações coletivas através da circulação da palavra política. Para conseguir transmitir seus "recados", vários compositores engajados faziam uso da dialética da malandragem, expressão cunhada por Antônio Cândido<sup>4</sup>, para exemplificar como os compositores, no confronto com a ordem proibidora da censura utilizavam determinados recursos estilísticos, tais como: linguagem dúbia, metáforas e jogos de palavras.

Conforme citamos, utilizamos como fonte primária as canções produzidas por compositores populares engajados, evidenciando João Bosco e Aldir Blanc, que tiveram circulação no mercado. Inicialmente procuramos sistematizar as seguintes informações: nome da canção, nome do compositor, intérprete, título do Long-Play, compacto ou cassete e principalmente o ano da edição do produto, buscando ainda contextualizar a obra (vide anexo 1).

Num segundo momento, nossa preocupação esteve voltada basicamente para sistematizar uma categoria de análise, ou seja, buscar na palavra cantada elementos que nos permitem perceber o grau de resistência da canção, o seu suporte de comunicação. Estes elementos são palavras, efeitos de linguagem ou recursos estilísticos utilizados pelos autores com a finalidade de articular determinadas imagens e criar um

---

<sup>4</sup> Ver CÂNDIDO, A. **A dialética da malandragem**. Rio de Janeiro : Graal, 1980.

imaginário em alguns segmentos sociais mais politizados. Naquele momento, a década de 1970, a preocupação dos compositores engajados era a de fazer um discurso crítico da sociedade; contudo, a censura estava presente em todas as manifestações culturais. Esses compositores optaram em furar esse bloqueio e mandar os "recados" através de um "malabarismo poético", no qual o rigor da censura não os atingissem. As palavras "dia", "noite", "carneval", "fome", "silêncio", "solidão", "dor", são alguns exemplos que se destacam nas canções políticas do período, além de inúmeras outras metáforas, frases com sentidos duplos e expressões que a um ouvinte mais atento, podem sugerir vários níveis de leitura. Buscamos nas letras das canções algumas imagens recorrentes que em sua sutileza, estão a falar da situação econômica, política e social sob uma perspectiva crítica, apesar da censura imposta pela ditadura militar.

A opção pela dupla João Bosco e Aldir Blanc justificou-se na medida em que sua obra difere das demais quando, além do espaço público, eles privilegiam o espaço privado, destacando os dramas e as tragédias do cotidiano. Os aspectos políticos, econômicos e sociais ganham espaço dentro da obra, tendo como protagonistas os marginalizados, os desclassificados e a mulher. Essas personagens são apresentadas num contexto de miséria, fome, decadência, autoritarismo, medo, morte e

silêncio, característicos do período em que as obras foram produzidas. Seguindo este contexto, dividimos nossa análise em três categorias: econômico e social (a miséria e a fome), o relacionamento amoroso (dentro do contexto econômico e social) e política (confronto direto com a ditadura militar e a censura).

## 2 OS ANTECEDENTES: CULTURA E POLÍTICA NOS ANOS 60

*"... Houve um tempo, em que o país estava irreconhecivelmente inteligente".*

Roberto Schwarz

O início da década de 1960 mostrava-se culturalmente como um período de grande efervescência. Debates sobre as questões nacionais e as perspectivas de transformações mobilizavam o país.

Foi criado no Rio de Janeiro, em 1961, o Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à UNE - União Nacional dos Estudantes, cujo objetivo era discutir e definir algumas estratégias para a elaboração de uma cultura nacional e popular. As preocupações com a cultura popular no Brasil estiveram sempre ancoradas nas discussões sobre a nacionalidade, ou seja, nas reflexões e lutas políticas e ideológicas da esquerda nacionalista. A partir dos anos 60, essa preocupação não só se intensifica, como se torna bastante explícita. Os aspectos políticos e ideológicos passam a monopolizar as discussões sobre cultura popular.

Para que se possa entender essas mudanças no enfoque sobre as discussões a respeito da cultura popular, foi

necessário situá-las como parte de um processo mais amplo de transformações econômicas, sociais e políticas pelas quais passava o Brasil neste período.

Durante o governo de Juscelino Kubitschek<sup>1</sup>, intensificou-se a industrialização, por meio da participação de multinacionais, incentivadas por uma política de industrialização acelerada contando com a participação do capital estrangeiro, provocando um maior crescimento das áreas já industrializadas e populosas.

No período seguinte (Jânio Quadros e João Goulart), entretanto, esgotaram-se as possibilidades de manter o ritmo de crescimento econômico nos moldes anteriores. Não havia mais condições de conciliar os interesses dos diferentes grupos dominantes (industriais e latifundiários) com os dos trabalhadores urbanos, que pressionavam cada vez mais pela melhoria de suas condições de vida. Por outro lado, intensificou-se também a mobilização dos trabalhadores rurais, que reclamavam pela reforma agrária, um dos itens fundamentais das "reformas de base"<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Presidente da República, no período de 31/01/56 a 31/01/61.

<sup>2</sup> Em 1962, o presidente João Goulart lançou a política de reformas, as chamadas "reformas de base", reforma administrativa, reforma fiscal, reforma bancária, reforma agrária. O comício de 13 de março de 1964, na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, foi o momento em que as tensões sociais, políticas e militares se acentuaram ao máximo, criando condições de rompimento do compromisso precário que até então sustentava, bem ou mal, o regime (NADAI, Elza; NEVES, Joana. **História do Brasil**. São Paulo : Saraiva, 1985, p. 241)



A renúncia de Jânio Quadros<sup>3</sup> foi resultado de uma crise política, que segundo um amplo segmento de historiadores, foi fruto da incapacidade do populismo<sup>4</sup> de conter as "massas", garantindo a "ordem", ou seja, enquadrando, até certo ponto, a mobilização popular, de modo que não chegasse a colocar em risco a manutenção das condições econômicas e sociais vigentes. A crise desembocou no golpe de 1964, com a deposição de João Goulart e a tomada do poder pelos militares, em desrespeito à legalidade constitucional.

Ao lado da conjuntura política, esse é um momento de grande efervescência intelectual e de forte engajamento político por parte da classe média, estudantes universitários e artistas. Nesse contexto, no que se refere à esquerda nacionalista, ganham espaço os debates sobre os seguintes temas: O que é cultura popular? Como os interesses do povo brasileiro são representados nessa cultura? Que tipo de atuação cabe aos artistas, estudantes e outros intelectuais nesse campo?

No início dos anos 60, publicações como "Cadernos do Povo

---

<sup>3</sup> Jânio da Silva Quadros, elegeu-se Presidente da república para suceder Juscelino Kubitschek, empossado a 31/01/61, renunciando sete meses depois, em 25/08/61.

<sup>4</sup> Denomina-se de populismo, neste contexto, a forma de manifestação das insatisfações da massa popular urbana e, ao mesmo tempo, o seu reconhecimento e sua manipulação pelo Estado. Segundo Francisco Weffort, o governo populista é sensível às pressões populares, contudo, procura conduzir e manipular suas aspirações (WEFFORT, Francisco Correia. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1968).

Brasileiro", editados pela Editora Civilização Brasileira, e movimentos como o M. C. P. - Movimento de Cultura Popular, de Pernambuco, e os C.P.Cs., discutiam esses problemas, com a finalidade de transformar seus posicionamentos em interferências concretas na sociedade.

Não havia, certamente, homogeneidade e unidade de pensamento e de atuação entre as diferentes entidades. A tendência era, no geral, de deixar-se orientar pelas utopias de caráter revolucionário, conduzindo a ação política dos grupos em questão para reivindicações que objetivavam modificar a estrutura da sociedade brasileira. Um exemplo das noções sobre cultura popular que informavam esses movimentos, pode ser encontrado no "Anteprojeto do Manifesto de C.P.C." de Carlos Estevam Martins. Distinguem-se ali, a arte do povo da arte popular e da arte popular revolucionária; "Arte popular" é a designação dada às obras "criadas por um grupo profissionalizado de especialistas e destinadas ao público das grandes cidades. "Arte do povo" é a denominação atribuída ao folclore, considerado "predominantemente um produto das comunidades atrasadas" do meio rural e das áreas urbanas não-industrializadas. O manifesto declara que:

(...) a arte do povo é tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais

embotada, é ingênua e retardatária e, na realidade, não tem outra função que a de satisfazer necessidades lúdicas e de orçamento (MARTINS, 1979, p. 67-79)

Conseqüentemente, segundo este autor, a arte popular não podia, a rigor, ser definida como arte, nem como popular. Restaria, entretanto, a "Arte popular revolucionária", realizada pelos artistas e intelectuais do C.P.C. Na concepção desses, a cultura só poderia ser popular na medida em que fosse revolucionária. Para isso, era necessário que a vanguarda intelectual tomasse a iniciativa de produzir e levar ao povo a cultura "verdadeiramente popular".

"[...] o conteúdo desta arte não pode ser outra senão a riqueza, em suas linhas gerais e em seus meandros, do processo pelo qual o povo supera a si mesmo e forja seu destino coletivo" (Op. cit., p. 73)

## **2.1 A arte engajada e Indústria Cultural**

Na busca desta arte revolucionária, o C.P.C. do Rio de Janeiro produziu, no início dos anos 60, as peças teatrais "Eles não usam black-tie", e "A vez da recusa"; o filme "Cinco vezes favela", a coleção "Cadernos do Povo", e a série "Violão de Rua", além de promover cursos de teatro, cinema, artes visuais e filosofia.

Referindo-se a esse período, Heloísa Buarque de Hollanda afirma:

A produção cultural, largamente controlada pela esquerda, estará neste período pré-64 marcada pelos temas do debate político. Seja ao nível da produção em traços populistas, seja em relação às vanguardas, os temas de modernização, da democratização, o nacionalismo e a "fé do povo" estarão no centro das discussões, informando e delineando a necessidade de uma arte participante, forjando o mito do alcance revolucionário da palavra poética (HOLLANDA, 1981, p.17)

Os primeiros anos da década de 1960, segundo esta autora, apresentavam-se como um período histórico marcado por intensas manifestações ideológicas, pelos debates em favor do engajamento político e do discurso revolucionário, o que para seus defensores resultaria na politização das massas e na realização de um objetivo único, a tomada do poder. Tais manifestações ideológicas foram, em parte, reflexos da experiência democrática do período anterior. A crescente organização institucional dos diferentes segmentos da população viabilizava as manifestações populares. Esta organização se verificava na forma de entidades político-partidárias, associações profissionais e de classe em geral, e mesmo de entidades mais restritas, que reuniam elementos de tendências mais específicas.

A adesão da juventude, e em particular de artistas e

intelectuais ao projeto revolucionário era intensa. A classe média se politizava e a produção cultural era marcada por temas políticos, com por exemplo, as reformas de base, a encampação das refinarias pelo Estado e as remessas de lucro para o exterior. Entre os movimentos estudantis havia um trabalho dinâmico através da U.N.E., dos C.P.Cs. e do M.E.B. - Movimento de Educação de Base, que tinham como embasamento teórico o método de alfabetização de Paulo Freyre. Os Operários mobilizavam-se nas conquistas sindicais dirigidas pela Confederação Geral dos Trabalhadores, e os agricultores, através das Ligas Camponesas.

Contudo, a bibliografia disponível sobre o assunto generaliza e mitifica o engajamento político do estudante, do operário e do camponês, quando na realidade, apenas uma liderança mais atuante de cada segmento realmente se engajava na luta contra o Regime Militar.

A intensa hostilidade de que se cercou a posse de João Goulart (1961-1964), já denunciava o grande desgaste do populismo. No decorrer do governo Jango, esse desgaste atingiu o seu auge, e em março de 1964, finalmente, através de um movimento militar, o presidente foi deposto e a República Populista, superada. Não se trata propriamente de um fracasso do populismo, mas de um esgotamento diante das transformações do mercado nacional e mundial. A sociedade mais urbanizada e

politicamente mais organizada não aceitava tão facilmente o clientelismo proposto pela tradição "varguista". Ganha certa autonomia através de suas organizações e passa a fazer reivindicações para além da "aliança de classes". Isso refere-se tanto às classes trabalhadoras (campo e cidade) quanto às classes médias e às elites.

O Regime Militar que se instalou no país a partir de 1964 preocupou-se em cercear inicialmente as ações dos sindicatos, partidos políticos e entidades civis, não se estendendo às artes, enquanto manifestações da sociedade. O Teatro de Protesto, o Cinema Novo e as canções de vanguarda continuaram relativamente sem controle, como uma espécie de "desafio" político ao regime. Assim, a canção e as outras artes passaram a expressar o repúdio ao arbítrio e a tentar mobilizar amplos segmentos da população contra o regime.

Motivados por interesses ideológicos surgiram espetáculos integrando música, teatro e literatura, como o "Show Opinião" (Oduvaldo Viana, Armando Costa e Paulo Pontes), que junto com o espetáculo "Liberdade, Liberdade", de Flávio Rangel, e o "Arena canta Zumbi", com canções de Edu Lobo, constituem-se um autêntico manifesto artístico de protesto sob o regime militar.

O "Show Opinião" estreou em dezembro de 1964 no Rio de Janeiro. Era um musical que reunia dois compositores de origem

popular, o carioca da zona norte, Zé Ketti, e o maranhense João do Valle. Estes, junto com Nara Leão, davam início à temporada que marcaria a cultura engajada pós 1964.

O "Opinião" foi um show que conseguiu expressar os sentimentos de um público jovem e de toda uma geração de intelectuais e artistas. Quando surgia da voz de Nara Leão "Mais que nunca é preciso cantar" (HOLLANDA, 1990, p.23), reavivava-se um pouco a ilusão que restara do projeto político-cultural pré-64, da união do povo com o intelectual, do sonho da revolução nacional e popular, que a realidade do poder militar não estava disposta a permitir.

Ao contrário dos espetáculos promovidos pelos C.P.Cs. no período pré-64, que visavam atingir o público das fábricas e favelas, o "Opinião" entrou em contato com uma classe média formada basicamente de estudantes e intelectuais, e que vão ter seu momento de mobilização nas passeatas de 67/68. Segundo Heloisa Buarque de Hollanda, a denúncia e a busca da mobilização não estavam presentes apenas no "Opinião", mas também em outras produções como "Liberdade, Liberdade" e "Arena canta Zumbi", peças que consolidavam-se através de uma linguagem engajada e reuniam, também, um público da classe média em torno do pensamento político-liberal do ocidente (HOLLANDA, 1990, p.25).

Renato Ortiz observa que a televisão se concretizava como

veículo de massa já na década de 60, enquanto o cinema nacional somente se estruturaria como indústria nos anos 70. O mesmo vai acontecer com outros setores da indústria cultural, como é o caso da indústria fonográfica. O crescimento desses setores associam-se, sem sombra de dúvidas, às transformações estruturais por que passa a sociedade brasileira. Sobre esse momento, afirma Ortiz:

"O advento do Estado Militar possui, na verdade, um duplo significado: por um lado se define por sua dimensão política; por outro, aponta para transformações mais profundas, que se realizam no nível da economia" (ORTIZ, 1988, p. 113).

O aspecto político fica claro com atitudes repressivas. No plano econômico, o regime militar aprofunda medidas tomadas no governo J. K. O estado autoritário permite consolidar no Brasil a opção industrializante, ou seja, 1964 é um momento de reorganização da economia brasileira. Esta reorganização traz em termos culturais consequências imediatas, pois, ao mesmo tempo em que observa o crescimento do parque industrial, percebe-se também um fortalecimento do parque industrial de produção de cultura e do mercado de bens culturais.

Torna-se necessário esclarecer que no pós-68, a expansão das atividades culturais se faz associada a um controle rígido das manifestações contrárias ao pensamento militar. Entretanto, a censura aos meios de comunicação é sentida logo



após o golpe de 64, quando da ocupação do "Jornal do Brasil", da "Tribuna da Imprensa", de "O Globo" e da "Última Hora". Nos meses seguintes, vários jornais oposicionistas foram fechados, entre eles o semanário "Novos Rumos", do P.C.B. (Partido Comunista Brasileiro), o "Panfleto" e o "Brasil Urgente".

Em 1967 entra em vigor a Lei de Imprensa, ou Lei 5.250, de 9 de fevereiro de 1967, que regula a liberdade de manifestação do pensamento e da informação.

Contudo, somente após o Ato Institucional n.º 5<sup>5</sup>, em dezembro de 1968, é que a Censura passa a atuar sistematicamente sobre quaisquer jornais, revistas, emissoras de rádio e televisão. O AI-5 aparece como símbolo da segunda ruptura institucional, momento em que o governo impôs o silêncio e o controle sobre a sociedade civil, de forma ainda mais autoritária. A Censura era realizada por bilhetes e telefonemas ameaçadores, ou através da chamada censura prévia, instalando-se os censores nos órgãos de imprensa. Passaram por essa modalidade de censura: "O Estado de São Paulo" e a revista "Veja". Semanários como "Opinião", "Movimento" e "Pasquim", por outro lado, eram obrigados a remeter previamente os originais de suas edições para Brasília.

---

<sup>5</sup> Em 13 de dezembro de 1968, o presidente Costa e Silva assina o Ato Institucional n.º 5 (AI-5), que entre outras medidas, fechava o Congresso Nacional, cassava os direitos políticos de centenas de deputados e outros políticos; milhares de pessoas são presas em todo o país; o Executivo ganha amplos poderes.

Dentro desse contexto, percebemos como as questões políticas (censura), vão interferir em questões econômicas (indústria cultural), pois existia uma diferença entre o desenvolvimento de um mercado de bens materiais e um mercado de bens culturais. O último envolvia uma dimensão simbólica, que, segundo o já mencionado pesquisador Renato Ortiz, apontava para problemas ideológicos, expressava uma aspiração, um elemento político embutido no próprio produto veiculado. Por isso, o Estado tratava de forma diferenciada esta área, uma vez que a cultura poderia expressar valores e disposições contrárias à vontade política dos que estavam no poder. Sobre isso, Renato Ortiz faz a seguinte constatação:

[...] é necessário entender que a censura possui duas faces: uma repressiva, outra disciplinadora. A primeira diz não, é puramente negativa; a outra é mais complexa, afirma e incentiva um determinado tipo de orientação... ela age como repressão seletiva que impossibilita a emergência de um determinado pensamento ou obra artística (ORTIZ, 1988, p.114).

Na realidade, o ato do censor atingia a especificidade da obra, mas não a sua produção. Foram censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria do livro. O movimento cultural pós-64 se caracterizou por duas vertentes: por um lado, definiu-se pela repressão ideológica e política; por outro, foi um dos

momentos da história em que mais foram produzidos e difundidos os bens culturais. Segundo Ortiz, isso se deveu ao fato de ser o próprio Estado o "promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada" (ORTIZ, 1988, p. 115).

A elite do sistema, defensora da ideologia da Segurança Nacional<sup>6</sup> percebeu que a cultura envolvia uma relação de poder, e que podia ser maléfico quando nas mãos de dissidentes, mas benéfico quando na esfera do poder autoritário. É por isso, como observa Ortiz, que se incentivou a criação de novas instituições como o Conselho Federal de Cultura, Instituto Nacional de Cinema, Embrafilme, Funarte, Pró-Memória. Paralelamente, reconhece-se a importância dos meios de comunicação de massa e sua capacidade em difundir idéias, de se comunicar diretamente com as massas. Segundo o Manual Básico da Escola Superior de Guerra, "os meios de comunicação, quando bem utilizados pelas elites, constituir-se-ão em fator muito importante para o aprimoramento dos componentes da expressão política; utilizados tendenciosamente, podem gerar e incrementar inconformismo. O Estado deve, portanto, ser repressor e incentivador das atividades culturais, e o que define sua política é uma visão autoritária que se desdobra no plano da cultura pela censura e pelo incentivo de determinadas

---

<sup>6</sup> Ver COMBLIN, Joseph. **A ideologia da Segurança Nacional**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1980.

ações culturais” (Manual Básico da Escola Superior de Guerra, 1975, p. 121).

Percebemos então que o regime militar procurou adaptar através da indústria cultural determinados produtos ao consumo das massas, ou seja, buscou determinar o próprio consumo cultural da população. O que vem de encontro com as observações de Theodor W. Adorno e de Max Horkheimer, quando em 1947, ao publicarem a “A Dialética do Iluminismo” utilizaram-se pela primeira vez da expressão “Indústria Cultural”, em substituição à cultura de massa. Esses autores afirmaram que a expressão cultura de massa no sentido de indústria cultural induzia ao erro que satisfazia os interesses dos detentores ou controladores dos meios de comunicação de massa, querendo desta forma dar a entender que se tratava de uma cultura surgida espontaneamente das próprias massas. Adorno e Horkheimer discordavam totalmente desta interpretação, pois a indústria cultural, ao aspirar a integração vertical de seus consumidores, não apenas adaptava seus produtos ao consumo das massas, como em larga escala, determinava o próprio consumo. Essa indústria se interessava pelos homens enquanto consumidores ou empregados e os reduzia às condições que representavam seus interesses. Ela exerce o papel de portadora da ideologia dominante, impedindo a formação de indivíduos autônomos, independentes, capazes de

julgar e decidir conscientemente (ADORNO e HORKHEIMER, 1991, p. IX).

Umberto Eco, em seu "Apocalípticos e Integrados", lança algumas proposições culturais mais concretas e menos radicais sobre a relação "indústria cultural" e "cultura de massa", não determinando oposições entre as duas atitudes, mas evidenciando atitudes complementares, já que a imagem da indústria cultural emerge da leitura dos textos sobre a cultura de massa, e a imagem da cultura de massa ressalta dos textos sobre a própria cultura de massa (ECO, 1993, p. 9). Desta forma, Umberto Eco afasta-se das observações de Adorno e Horkheimer, e consolida a sua posição quando elabora um cadastro de proposições no ensaio "Defesa da cultura de massa", destacando que a cultura de massa, com todas as suas restrições, não é típica apenas de um regime capitalista, mas de uma sociedade na qual todo o cidadão participa com direitos iguais, sendo comum às sociedades capitalistas e socialistas. E que a cultura de massa jamais tomou o lugar da cultura superior, simplesmente difundiu-se junto às massas.

A cultura de massa não é típica de um regime capitalista. Nasce numa sociedade em que toda a massa de cidadãos se vê participando, com direitos iguais, da vida pública, dos consumos, da fruição das comunicações [...] A cultura de massa é própria de uma democracia popular [...] Recusa propostas estilísticas que não correspondem ao que o público já espera, a estrutura paternalista da comunicação

dos valores (ECO, 1993, p. 44).

No Brasil da década de 1970, segundo nossa interpretação, foi neste campo cultural que os compositores engajados procuraram atuar à época da ditadura, mesmo com as limitações impostas pela censura à indústria cultural, fizeram dela seu círculo e a utilizaram de forma competente para enviar seus "recados" buscando romper o silêncio político imposto pelo regime. Esta talvez tenha sido a grande contradição cultural do período, ou seja, os compositores procuraram desestabilizar o regime utilizando-se da própria indústria consentida por ele. E com isto, abriram um certo espaço democrático junto ao público brasileiro. Ainda que a música sertaneja e o iê-iê-iê gozassem também de grande prestígio junto à população, era a canção engajada quem mais mobilizava a opinião pública, tanto quanto os censores do regime.

### 3 MÚSICA POPULAR BRASILEIRA: DO PROTESTO A RESISTÊNCIA

*Desânimo? Sim. Quase desespero... Estavam proibindo tudo o que eu fazia, pois meu trabalho parecia poder ser útil à alguém. Minha resistência também. Daí eu só podia resistir. E continuei.*

Chico Buarque

Na década de 1950, a "Bossa Nova" já mostrava um novo caminho para a música popular<sup>1</sup>. As batidas sutis no violão, o som suspenso no ar, os acordes e dissonâncias, os arranjos sofisticados do novo estilo musical, o "comportamento anti-musical", como diz João Gilberto em "Desafinado"<sup>2</sup>, não só impressionava muito bem, mas também satisfazia o público mais jovem e mais instruído de classe média.

O movimento da "Bossa Nova", por sua vez, ganharia mais adeptos. No setor político, o Brasil vivia a euforia de desenvolvimento no governo Kubitschek. Expandiam-se os veículos de comunicação de massa no meio urbano-industrial, entre os quais a televisão era a grande sensação. É nesse clima que, no início de 1958, surgiu a expressão "Bossa Nova",

---

<sup>1</sup> Num trabalho audacioso, Tom Jobim já havia preconizado o caminho com a "**Sinfonia do Rio de Janeiro**".

<sup>2</sup> Composição de Tom Jobim e Newton Mendonça - Odeon, LP n.º 14.426, Novembro de 1958.

aliás, por mero acaso, segundo o compositor Ronaldo Boscoli. Roberto Menescal, convidado para apresentar-se com seu conjunto no Grupo Universitário Hebraico-Brasileiro, encontrou o seguinte aviso escrito no quadro-negro: "Hoje, João Gilberto, Silvinha Teles e um grupo Bossa Nova apresentando sambas modernos". A expressão foi tão feliz (seu criador permanece até hoje no anonimato) que os profissionais daquele show ficaram conhecidos como os "artistas da Bossa Nova".

Congregando um certo número de cantores e instrumentistas muito talentosos, cuja identidade residia na forma intimista de cantar e tocar os instrumentos, os bossa-novistas foram cada vez mais se multiplicando. O maestro Antônio Carlos Brasileiro do Nascimento Jobim e o ex-diplomata e poeta Vinícius de Moraes aderiam ao novo estilo musical e se tornaram, juntamente com João Gilberto, Ronaldo Boscoli, Roberto Menescal, Carlos Lyra, Silvia Teles e Johnny Alf, os responsáveis pelo início de todo o movimento. Já em 1958, surgiria o primeiro disco do movimento Bossa Nova: "Chega de Saudades" (Odeon, L.P. n.º 14.360, julho de 1958). Gravado por João Gilberto, o sucesso foi imediato. Além do que deu título ao L.P., vale a pena destacar "Lobo Bobo", de Carlos Lyra e Ronaldo Boscoli. Mas foi ainda nesse mesmo ano que surgiu, talvez, a canção mais expressiva da Bossa Nova; "Desafinado". Além da inovação rítmica, agora intencional e mais elaborada,



trazia texto explicativo do "Comportamento anti-musical" dos bossa-novistas.

Se você disser que eu desafino, amor  
 Saiba que isso em mim provoca imensa dor  
 Só privilegiados  
 Tem ouvidos igual ao meu  
 Eu possuo apenas o que Deus me deu.

Se você insiste em classificar  
 Meu comportamento de anti-musical.  
 Eu mesmo mentindo devo argumentar  
 Que isso é Bossa Nova  
 Que isso é muito natural.

(Desafinado)

Tom Jobim, a respeito do movimento, afirma:

"A 'Bossa Nova' não tem dono, todos nós somos parte de um movimento que vem de longe. Ela vinha se definindo, se esboçando muito antes de ser batizada"<sup>3</sup>.

Após o sucesso alcançado por "Chega de Saudade", Jobim confessara que as inovações rítmicas dessa melodia não foram intencionais. A prova disso é que a primeira interpretação deste samba foi de Elizeth Cardoso, vista na época como

---

<sup>3</sup> JOBIM, Tom. Conforme depoimento dado a João Gilberto no LP Chega de Saudade. Odeon, n.º FB 3073, 1958.

intérprete convencional. Somente após a gravação de João Gilberto, com a batida revolucionária no violão e a voz "intimista", "apaziguante", ele se transformaria no marco inicial do movimento da Bossa Nova. O mesmo acontece meses depois com "Desafinado". O sucesso de João Gilberto como cantor, e não mais apenas como violonista, levaria muitos outros cantores a procurar o "intimismo", e até sussurros na interpretação de suas canções. Uma coisa no entanto era certa, a história da música popular brasileira havia mudado de curso. As inovações rítmicas de Antônio Jobim, a sutileza do violão de João Gilberto, a formação teórica e o talento de Roberto Menescal e Ronaldo Boscoli, a poesia de Newton Mendonça e de Vinícius de Moraes e o novo modo de "cantar falado", informal, muito diferente do estilo de cantar o samba-canção, havia criado uma nova estética musical. Nem melhor, nem pior que a anterior, apenas diferente e com intenção revolucionária. No plano estético, o refinamento musical, principalmente na harmonia e na instrumentação, diferenciava a "Bossa Nova" de tudo o que havia sido feito em música no Brasil (CALDAS, 1989, p. 47-48).

A "Bossa Nova", portanto, não é a negação da música popular anteriormente realizada no Brasil, muito pelo contrário, antes de sofrer a influência da música estrangeira, ela tem raízes "muito nossas". Jobim destaca também a

influência que a "Bossa Nova" vai exercer sobre um segmento bastante significativo de artistas e público. Na verdade, a "Bossa Nova" vai ser a precursora de canções com um novo papel cultural e social. Vai abrir espaço para um lugar social renovado do artista com o seu público de classe média.

Além disso, a própria linguagem político-musical realça ainda mais as diferenças entre este movimento e o que até então já havia ocorrido em nossa música. Dividindo a narrativa bossa-novista em dois tipos bem distintos, Augusto de Campos, em seu livro "Balanço da bossa e outras novas", cria a expressão "cor local" (alusão ao Rio de Janeiro), referindo-se à fase inicial, em que o discurso da "Bossa Nova" ainda não havia se envolvido com as questões político-ideológicas do país.

Ainda, segundo Augusto de Campos, uma das principais características deste primeiro momento:

[...] é, sem dúvida, o tom coloquial da narrativa. É o uso de linguagem simples, feita de elementos extraídos do cotidiano da vida urbana, que revelavam uma poética cheia de humor, ironia, blague, "gozação", e malícia; vezes socialmente participante, em tom de protesto e inconformismo; nunca, porém, demagógica, dramática ou patológica, evitando sempre o chavão poético, as frases feitas, a metáfora ou as palavras de forte efeito expressivo (CAMPOS, 1986, p. 38)

Dentro dessa perspectiva, portanto, podemos entender

melhor a linguagem poético-musical da Bossa Nova. Algumas músicas como "Garota de Ipanema", "O barquinho", "Lobo Bobo" "Corcovado", refletem em seu discurso o clima coloquial, descontraído e cheio de humor que caracteriza a zona sul do Rio de Janeiro.

A outra fase, chamada de "participante", aborda as questões relativas ao desenvolvimento brasileiro. Destacam-se aqui, a exploração no trabalho, a reforma agrária, o latifúndio, o desemprego, o subemprego, as condições de miséria do morro, do Nordeste e de outras regiões do país. Empregando uma linguagem de forte cunho social, a "Bossa Nova participante" ingressa no seu período de canções de protesto. Vale a pena destacar nessa fase algumas canções de João do Vale, dos irmãos Marcos e Paulo Sérgio Vale, além de shows: "Opinião", "Liberdade, Liberdade" e "Arena conta Zumbi"; este último concebido por Gianfrancesco Guarnieri e Edu Lobo (CAMPOS, 1986, p. 38-40).

Inicia-se nova etapa na música popular brasileira, com inovações estéticas e mudanças de comportamento do ouvinte e do cantor, através de novos acordes e dissonâncias. O movimento, porém, apesar do seu impacto, não satisfaria plenamente todos os artistas. Embora respeitassem a nova estética musical, eles contestavam a fase inicial por seu discurso "alienado", despolitizado, e voltado para o estilo de

vida "pequeno burguês dos bairros grã-finos da Zona Sul do Rio. Um dos letristas e teóricos desse período, Ruy Guerra, comenta que seria possível "ir ainda mais longe no samba, como o veículo ideal de renovação ideológica, justamente por sua possibilidade de penetração nas massas"<sup>4</sup>.

A essa altura, 1962/63, vivíamos no país um processo de intensa militância política. Alguns universitários e artistas discordavam da utilização do discurso da "Bossa Nova". Ligados ao C.P.C., entendiam que a música, além de manifestação cultural, deveria ser também arte conscientizadora, revolucionária, capaz de ajudar a preparar as massas para a revolução social e política. Em outras áreas da criação artística havia o mesmo propósito. O cinema, o teatro e a literatura trabalhavam a cultura popular para conquistar o povo. O manifesto do C.P.C., já citado, publicado em 1962, entendia que a cultura popular não era só produção espontânea do povo. Ela deveria, isto sim, ser criação da vanguarda intelectualizada do país.

Assim, aos atores, cantores, escritores, enfim, todos os segmentos da produção cultural brasileira caberia a tarefa de recolher materiais da cultura popular, "reelaborá-los" e divulgá-los ao povo. Segundo Waldenyr Caldas, em seu livro

---

<sup>4</sup> Entrevista a Flávio Eduardo de Macedo Soares, publicado sob o título "Ruy Guerra e o samba participante", na seção Jazz Bossa Nova de "O Jornal do Rio de Janeiro", 3º Caderno, de 15.09.1963.

"Iniciação à música Popular Brasileira", o projeto artístico do C.P.C. cometeu alguns erros básicos. O maior deles foi, justamente, o desejo de querer produzir uma consciência popular, ignorando que a própria condição de classe dominada está implícita na consciência de quem é dominado. Não há, continua Caldas, historicamente, nenhuma classe social desprovida de pensamento crítico. Por isso, não havia a necessidade de recebê-lo de fora (CALDAS, 1989, p. 50-51).

Em 1962, ocorre a primeira grande ruptura na "intellegentzia" brasileira. A música, como produção cultural, sentiria de imediato os efeitos desse corte. A Bossa Nova dividia-se em dois grupos: os "conservadores", que mantinham seu trabalho sem qualquer compromisso político, e os "engajados", formados por universitários artistas, poetas, intelectuais, jornalistas, que desejavam que o movimento de "Bossa Nova" apresentasse letras de conteúdo político e social, fizesse da sua arte um instrumento de defesa da sociedade. No teatro, Oduvaldo Vianna Filho (Vianinha) cria a peça "A mais-valia vai acabar, seu Edgar", e Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri fazem "Arena conta Zumbi", o maior sucesso de público em São Paulo, em 1965.

Nasce, dentro dessa concepção, a canção de protesto, que vai consagrar-se via festivais de televisão.

Em 1965, a música popular brasileira ingressa na fase dos

festivais. A TV Excelsior de São Paulo organiza o primeiro, e os parceiros Edu Lobo e Vinícius de Moraes são os vencedores, com "Arrastão", na interpretação de Elis Regina. No ano seguinte, a TV Record de São Paulo realiza o segundo festival, no qual Chico Buarque, com a "Banda", e Geraldo Vandré, com "Disparada", empataram em primeiro lugar. Em 1967, na mesma emissora, foi novamente Edu Lobo a vencer, desta vez em parceria com Capinam, com a canção "Ponteio", que recebeu a nota máxima do júri.

As canções apresentadas naqueles espetáculos musicais, como os já citados shows "Opinião", "Liberdade, Liberdade" e "Arena conta Zumbi", são motivados pelo mesmo interesse ideológico e projeto político do canto de protesto. Contudo, eram movimentos distintos; cada qual possuía sua própria especificidade. Enquanto os musicais eram exibidos em teatros, atingindo uma classe média de estudantes e intelectuais, as canções de protesto ganhavam os lares e as ruas através dos festivais de música popular, transmitidos pela televisão, a partir de 1965. Apesar de eventos ligados à indústria cultural, sob o controle do regime, os festivais seriam o "fórum" politizado da canção popular.

Tais canções, contemporâneas da explosão das manifestações universitárias verificadas a partir de 1966, principalmente no Rio de Janeiro e São Paulo (nos quais é

lançada a moda dos shows nas faculdades, despertando desde logo o interesse comercial das televisões)<sup>5</sup> vinham atender a um propósito de protesto particular da classe média alta, contra o rigor do regime militar.

As contradições do artista engajado, submetido às regras da indústria cultural nas artes, provocaram um outro debate. Na interpretação de Heloisa Buarque de Holanda, dois movimentos conduziram com especial significação, a "linha evolutiva" do processo cultural na década de 60: o Cinema Novo e o Tropicalismo. O primeiro, assumindo um papel de frente no campo da reflexão política e estética, expressando de forma radical as ambigüidades que dilaceravam a prática política do intelectual em nossa história recente; o segundo, catalisando as inquietações e impasses da situação pós-64, iria fazê-las explodir num movimento de renovação da canção popular que "arrombaria a festa" abrindo novas possibilidades criativas para a produção cultural (HOLLANDA, 1990, p.25).

O Tropicalismo (67/68), movimento liderado por Gilberto Gil e Caetano Veloso, e que teve como expoentes, na época, Torquato Neto, Gal Costa, Capinam, Tom Zé, o conjunto "Os Mutantes", Rogério Duprat e outros, foi de curta duração, contudo, de rápida penetração, pois esta se realizou através

---

<sup>5</sup> O show "O Fino da Bossa", que conseguiu altos índices de audiência na TV Record de São Paulo, de 1966 a 1968, teve seu nome inspirado num espetáculo organizado por universitários paulistas.



da indústria fonográfica e dos meios de comunicação de massa (rádio, televisão, revistas e jornais). Por esta razão, foi consumido mais rapidamente que outros movimentos cuja atuação se faz sentir em áreas mais restritas (como literatura, teatro, artes plásticas), de publicações ou audições endereçadas a um público especializado. O Tropicalismo nunca lançou manifesto ou programas. No entanto, suas realizações foram muito importantes pela influência que viriam a exercer numa grande e significativa produção posterior da música popular brasileira. Esse movimento, além de reabrir os caminhos da livre experimentação na música popular brasileira, revestir-se-ia de outro aspecto, igualmente importante e decisivo: representava a síntese entre a música nacional e as correntes da música internacional, encontrando um grande público através dos espetáculos de televisão e dos festivais. O tropicalismo abre um debate sobre o papel do artista e da realidade nacional, criticando o desenvolvimento desigual do capitalismo brasileiro.

Em outubro de 1967, disputavam a finalíssima do "III Festival de Música Popular Brasileira" (promovido pela TV Record): "Ponteio", de Edu Lobo, "Domingo no Parque", de Gilberto Gil e "Alegria, Alegria", de Caetano Veloso. Este último, premiado em dois festivais anteriores, com "Boa Palavra" e "Um dia", já se destacava pelas suas letras e pela

invenção melódica. Gil, por sua vez, tinha se firmado como um compositor de "protesto", com "Roda" (1965), "Louvação" e "Ensaio Geral" (1966), embora em "Lunik 9" já se manifestasse um tipo de preocupação poética e melódica diferente de suas produções anteriores.

"Domingo no Parque" tinha características cinematográficas, pois jogava com imagens e idéias. O arranjo feito por Rogério Duprat, misturava berimbau com guitarra elétrica. "Alegria, Alegria" transmitia em rápidos "flashes" a realidade urbana, construindo um "mosaico informativo" do mundo moderno. A canção era acompanhada por um grupo argentino de iê, iê, iê<sup>6</sup>, os Beat-Boys, que foram vaiados pelo público do festival.

As duas composições representavam faces complementares de uma única atitude: libertar a música popular brasileira de preconceitos supostamente nacionalistas e dar-lhe, como fizera a "Bossa Nova", condições para pesquisa e experimentação, incorporando o que havia na música internacional, mas sem abrir mão das raízes musicais brasileiras. Além dessa inovação, o movimento visava criar uma música que integrasse toda a América Latina, com sua problemática comum. Esse projeto pode ser evidenciado em "Soy loco por ti,

---

<sup>6</sup> Estilo de canção inspirada principalmente no "rock and roll", que fazia uso de instrumentos musicais e melodias identificados pelos artistas nacionalistas como "estrangeiros" ou "imperialistas".

América"(1967), composição de Gil e Capinam. Dessa forma, não era gratuita a utilização do português e do espanhol, na letra, e do ritmo de rumba. Abria espaço também para novos temas, aproximando-se do Modernismo, em que o povo, o jovem e a nação eram celebrados nas canções.

Os baianos serviam-se de todos os padrões musicais populares, do samba ao bolero, do biquíni ao baião, da "Bossa Nova" à música clássica, utilizando, por vezes, a mistura bilingüe e polirrítmica, o "bom" e o "mau" gosto, numa intenção crítica semelhante à do pop-art"<sup>7</sup>.

Em contato com os poetas Haroldo e Augusto de Campo, os tropicalistas conheceram a obra de Oswald de Andrade, que foi na década de 20, o responsável por dois movimentos: Pau Brasil (1924) e Antropofagia (1928), com os quais quis mostrar a importância de se romper com o passado literário importado e caduco, conclamando à redescoberta do Brasil. Propondo um nacionalismo crítico e antropofágico, pronto a deglutir as mais recentes linguagens tecnológicas e artísticas, ainda que estrangeiras. Oswald chamava a atenção para uma visão brasileira do mundo sob a espécie de devoração, para a

---

<sup>7</sup> A expressão "pop-art" foi criada por Lawrence Alloway, um dos participantes das reuniões de jovens artistas plásticos, escritores e arquitetos ingleses, que procuravam captar o sentido da história como ela estava acontecendo nos anos 50. Na década de 60, os artistas norte-americanos tornaram a "pop-art" conhecida em todo o mundo, com seus "hamburgers", sinais de trânsito, garrafas de Coca-Cola, estrelas de cinema e outros elementos do dia-a-dia (ENCICLOPÉDIA ABRIL. V. 10, 1973, p. 3080).

assimilação crítica da experiência estrangeira e sua reelaboração em termos e circunstâncias nacionais.

Como Oswald, o tropicalismo assimilava e criticava o nativo, podendo, inclusive empreender o caminho do "mau gosto", porque não tinha preconceito e nem era estetizante. Recuperava o que parecia distante e ultrapassado, e não temia ser conscientemente "Kitsch"<sup>8</sup>.

Apresentando-se dessa forma, uma das principais características do movimento era a sua dimensão dialética, ao mesmo tempo local e universal, pois assumia a condição de "terceiro mundo tropical" (em particular a América Latina), na medida em que a problemática (contexto político, econômico e social) era comum. A América Tropical sofria os efeitos do choque entre o antigo e tradicional, (passado colonial, miséria), e o novo (reflexo da cultura e tecnologia dos países em desenvolvimento). Isso podia ser observado na composição "Tropicália", de Caetano Veloso, na qual um sincretismo desconcertante reunia a roça, a banda, a mata, o luar do sertão, os aviões, os caminhões, o "bang-bang", e a "criança

---

<sup>8</sup> A palavra "kitsch" de origem alemã, foi utilizada há mais de um século, por volta de 1860, para designar os produtos manufaturados de qualidade duvidosa. Mais tarde, passou à referir-se mais particularmente à arte, chegando quase a ser uma designação peculiar à "pop-art" da década de 60. "Kitsch" hoje designa situações, atos e objetos condenáveis sob o ponto de vista do gosto, da moral e da estética. Abraham Molles, um dos teóricos da cultura "kitsch" definiu-a dessa maneira: "A aceitação social do prazer pela comunhão secreta com o mau gosto repensante e moderado". Baudelaire afirmou: "O que há de embriagador no mau gosto é o prazer aristocrático de desagradar" (ENCICLOPÉDIA ABRIL. V. 7, 1973, p. 2722). Ver também ECO (1993, pp. 69 - 128).

sorridente, feia e morta".

O tom de sátira pelo qual o tropicalismo se comunicava mais freqüentemente, não escondia sua tragicidade, referindo-se, por exemplo, à emigração para o sul ("No dia em que eu vim-me embora", canção de Gil e Caetano), ou à manchete do jornal sobre a desventura de mais um crime passionai, como em "Lindonéia", também de Caetano e Gil. Outra característica do movimento foi a preocupação com o texto, que levou à utilização de recursos superpoéticos; jogos verbais ("Superbacana" e "Copacabana"). Outra inovação do tropicalismo deu-se em relação ao arranjo. O acompanhamento integrou-se estruturalmente à música.

Também na interpretação, os tropicalistas inovaram. Ela tornou-se crítica, eclética, pressupondo no intérprete uma flexibilidade no sentido de poder tomar determinada postura a cada canção; podia assumir aspecto de paródia ("Onde andarás", em que Caetano imita Nelson Gonçalves); podia incorporar alguns outros elementos, como certas características de Janis Joplin e Jimmy Hendrix, a que Gal e Gil recorreram várias vezes.

Em outubro de 1968, nas eliminatórias do Festival Internacional da Canção, quando os tropicalistas são vaiados pelos jovens engajados, Caetano, indignado, expressa um discurso contra a "esquerda": "Vocês não estão entendendo

nada".

Mas é isso que é a juventude que diz que quer tomar o poder? Vocês têm coragem de aplaudir este ano uma música, um tipo de música, que vocês não teriam coragem de aplaudir no ano passado; são a mesma juventude que vai sempre, sempre, matar amanhã o velhote inimigo que morreu ontem! Vocês não estão entendendo nada, nada, nada, absolutamente nada. Hoje não tem Fernando Pessoa! Eu hoje vim dizer aqui que quem teve coragem de assumir a estrutura do Festival, não com o medo que o Sr. Chico de Assis pediu, mas com a coragem de assumir esta estrutura e fazê-la explodir foi Gilberto Gil, e fui eu. Vocês estão por fora! Vocês não dão prá entender. Mas que juventude é essa, que juventude é essa? Vocês jamais conterão ninguém! Vocês são iguais sabe a quem? - tem som no microfone? - Àqueles que foram ao Roda Viva e espancaram os atores. Vocês não diferem nada deles. Vocês não diferem em nada! E por falar nisso, viva Cacilda Becker, viva Cacilda Becker! Eu tinha me comprometido em dar esse "viva" aqui, não tem nada a ver com vocês. O problema é o seguinte: vocês estão querendo policiar a música brasileira! O Maranhão apresentou esse ano uma música com arranjo de charleston, sabem o que foi? Foi a Gabriela do ano passado, que ele não teve coragem de, no ano passado, apresentar, por ser americana. Mas eu e o Gil abrimos o caminho, o que é que vocês querem? Eu vim aqui prá acabar com isso. Eu quero dizer ao júri: me desclassifique! Eu não tenho nada a ver com isso! Nada a ver com isso! Gilberto Gil! Gilberto Gil está comigo prá nós acabarmos com o Festival e com toda a imbecilidade que reina no Brasil. Acabar com isso tudo de uma vez!

Nós só entramos no festival prá isso, não é Gil? Não fingimos que desconhecemos o que seja Festival, não. Ninguém nunca me ouviu falar assim. Sabe como é? Nós, eu e ele, tivemos coragem de entrar em todas as estruturas e sair de todas. E vocês? E vocês? Se vocês, se vocês em política forem como são em estática, estamos feitos! Me desclassifiquem junto com o Gil! Junto com ele, tá entendendo? O júri é muito simpático, mas é incompetente. Deus está solto! (...) Fora do tom, sem melodia. Como é

júri? Não aceitaram? Desqualificaram a melodia de Gilberto Gil e ficaram por fora! Juro que o Gil fundiu a cuca de vocês. Chega! [Protesto dirigido à platéia, em meio a vaias e gritos, por ocasião da apresentação da música "É Proibido Proibir", em 28 de setembro de 1968, no teatro TUCA. O presente texto foi extraído da gravação "Ambiente Festival" (7. Faixa do lado 1, disco 1, coleção The Best of Brazil - A Arte de Caetano Veloso, Fontana, 1988)].

E Caetano declara o movimento encerrado. Contudo, no final de 1968, numa tentativa de reavivar o tropicalismo, o Canal 4 de São Paulo lança o programa "Divino, Maravilhoso", que também não gozou de boa receptividade por uma grande parcela da sociedade.

Em dezembro de 1968, em meio a uma grave crise político-institucional, o governo Costa e Silva fechou o Congresso Nacional e editou o Ato Institucional n. 5, outorgando poderes ilimitados ao Executivo. Em julho de 1969, o tropicalismo, enquanto movimento, perdeu força devido ao exílio de seus dois líderes (Caetano Veloso e Gilberto Gil) em Londres. No entanto, sua obra criadora continuaria a exercer influência decisiva na música popular brasileira.

### **3.1 M.P.B. - A sigla da resistência**

No início da década de 70, o regime tentou impor o silêncio no setor cultural. A censura buscou todas as maneiras

para impedir a circulação da palavra política. A cultura deveria ser consumida como lazer e diversão. Contudo, muitos compositores e cantores populares estavam determinados a resistir. Suas canções, apesar de serem quase todas mutiladas pela censura, passaram a constituir um dos meios mais significativos para expressar seu posicionamento contra-ideológico ao regime. Esta resistência expressa-se nas palavras de Chico Buarque:

"Desânimo. Sim, Quase desespero... Estavam proibindo tudo o que eu fazia, pois meu trabalho parecia poder ser útil a alguém. Minha resistência, também. Daí eu só podia resistir. E continuei" (Revista "Veja", 27.10.1976).

Essa "resistência" a qual Chico Buarque se refere, consolida-se no meio artístico e na mídia, através da sigla M.P.B. que não significava mais toda e qualquer música produzida e consumida pelas camadas populares. Na verdade, a sigla M.P.B. está vinculada à imagem de resistência dos compositores e cantores dos anos 70, herdeira da "canção de protesto" dos anos 60. A sigla M.P.B. e toda a produção poético-musical que ela passa a designar, é uma construção política e não significava mais, como pode parecer, toda e qualquer música popular brasileira.

Segundo Alberto Ribeiro da Silva, a sigla M.P.B. nasce devido à rapidez das transformações na "linha evolutiva" da



música popular brasileira, a partir do final dos anos 50, particularmente através da "Bossa Nova" e, num momento imediatamente posterior, via festivais. Ao que tudo indica, continua Alberto Ribeiro da Silva, seu surgimento teve, como objetivo inicial, combater a tentativa da indústria cultural, de fazer com que o iê, iê, iê, fosse vendido também, como sendo música popular "de raiz". A sigla se cristalizaria no nome de um grupo vocal, O M.P.B. 4, e se consolidaria durante os chamados "anos duros" do regime militar (1968-1974). (SILVA, 1991, P. 141-153).

Desta forma, a M.P.B. - como exemplificaremos no capítulo seguinte -, passou a ser considerada não mais como simples música popular, e sim como uma representação política dos artistas vinculados à arte engajada.

#### 4 ANOS 70. A RESISTÊNCIA NO "INTER-DITO"

*"Tudo aquilo que o malandro  
pronuncia, que o otário  
silencia, passa pela fresta da  
cesta e resta a vida".*

Caetano Veloso

Procuramos deixar claro no final do capítulo anterior, que a sigla M.P.B. vincula-se à um movimento de resistência dos compositores e cantores dos anos setenta, herdeira da "canção de protesto" e da bossa nova.

Passamos então a analisar neste capítulo a reação de alguns compositores e cantores dos anos setenta, frente ao rigor da censura dos chamados "anos duros" da ditadura - o período compreendido entre a edição do Ato Institucional n.º 5 (AI-5) e o término do governo do general Emílio Médici, que servirá de introdução aos dois próximos capítulos, nos quais analisaremos a obra de João Bosco e Aldir Blanc mais profundamente.

O espírito da época fica evidenciada na interpretação de Gilberto Vasconcellos no livro "Música Popular: de olho na fresta" de 1977. Escrevendo para o Jornal "Opinião" no ano anterior ele nos diz:

[...] como se sabe, a violência é um dos fundamentos da sociedade classista; e ela se reproduz quotidianamente fecundando mesmo a solidão dos versos líricos. No sentido de Bandeira, as rimas de Chico Buarque, freqüentam um canto sórdido: aquele que carrega em si a marca suja da vida [...]. Diante dos estorvos objetivos impingidos pela ideologia hegemônica, a metáfora (para os mais lúcidos) deixa de ser meramente uma arma de estilo, para se transformar num recurso estratégico contra a afasia. A criação popular passa a se valer do eclipse; do discurso reticente, do falar pela negação: abrir o jogo é uma tática suicida. O constrangimento do silêncio ronda por perto ("Opinião", 17/12/1976, p. 20).

Neste momento (1968-1974), a censura pretendia coibir a enunciação da realidade social e a mobilização política dos diversos segmentos de oposição ao regime. A lógica do arsenal de leis e decretos arbitrários implementados pelos militares, pode ser resumidamente exposto da seguinte maneira: se a palavra não circulasse, não teria eficácia política e, conseqüentemente, não estimularia uma mobilização social. A canção naquele período foi um modo de expressão que sutilmente manteve a palavra política em circulação.

O que ressaltamos é que a censura não era somente uma instituição agindo em nome da moral e dos bons costumes<sup>1</sup>, mas como poder simbólico de um estado autoritário, isto é, a maneira pela qual os militares expressavam o seu poder, e que procuravam impor a qualquer custo a despolitização e o

---

<sup>1</sup> Decreto-Lei n.º 1.077 de 26 de janeiro de 1970, que dispõe sobre a não tolerância de publicações e exteriorizações "contrárias à moral e aos bons costumes".

silêncio através dos mais variados métodos repressivos. Por isso, concordamos com Gilberto Vasconcellos, quando este ressalta que:

O importante é saber como pronunciar: daí a necessidade do olho na fresta da M.P.B. Contudo, não basta somente a retina. Além de depositar certa confiança na argúcia do ouvido musical, metáfora da fresta contém um aporia: restam ainda os percalços objetivos da decodificação (VASCONCELLOS, 1977, p. 72)

Ao retratarmos o universo poético de compositores desse período, é necessário ressaltar que não encontramos compositores monológicos, com um discurso poético de forma explícita, linear. A poesia deles é dialética, na qual o poeta, em uma análise crítica da sociedade, posiciona-se contra a ideologia oficial. Não só contestando a insensibilidade do sistema para com os mais humildes, a indiferença e a opressão exercida sobre o seu povo, mas também denunciando de modo incisivo a política de repressão que se instalou no país. Assim, a consciência político-social era evidente em suas obras.

Eram os poetas, conscientes de suas funções, fazendo de suas poesias os instrumentos, os veículos de denúncias da realidade, das injustiças e desigualdades sociais. E nessa perspectiva, sua linguagem é a música, a dança, o violão, o samba e o carnaval, a partir do que se instala um tempo

utópico e um futuro apocalíptico no qual sua proposta é a anulação da dor, do sofrimento, da tristeza, para se viver o instante da libertação. O ser humano coloca sua fantasia para esquecer o sistema opressor, o cotidiano que o maquiniza, atingindo assim o momento de igualdade, fraternidade e comunhão universal. E nessa sua mensagem, sua poesia atemporal está além do espaço, além do próprio homem, pois ela é mítica e em seu misticismo convida todos à canção.

É sobretudo nas estruturas musicais em forma de narrativa, nas cantigas de cunho popular do samba-canção, que os autores apresentavam a temática da repressão, apresentando uma acusação direta e uma crítica político-social. Os compositores, apesar das punições sofridas pelo sistema ousaram na época de repressão romper com o lirismo nostálgico do passado. Agora o poeta, apresentando um "tempo presente", ironiza o censor, documentando com dramaticidade a situação política de seu país.

As canções engajadas da década de 1970 assumem uma posição de total recusa da situação vigente, fazendo uma proposta de um futuro libertador que assumirá uma função apocalíptica. É o caso das canções "Quando o carnaval chegar", "Cordão" e "Apesar de você", de Chico Buarque; esta última se transformou em uma espécie de hino da época contra o regime. Proibida pela censura, em 1970, e só liberada oito anos

depois, que logo decodificou o pronome "você" do poema como sendo o Presidente Médici<sup>2</sup>. Em "Apesar de você", Chico passa a encarar o tempo, não mais como a-histórico, mas como elemento transformador e irreversível, anunciando o futuro libertador do "dia que virá". As metáforas utilizadas pelo poeta são o elemento órfico e dionisiaco, o samba, o canto, o cordão, a dança, e em especial, o Carnaval, só que despojado da nostalgia.

"Apesar de você" apresenta, de um lado o tempo atual, no qual o poeta retrata toda a situação de medo, de impotência perante a forte repressão, e de outro, um tempo futuro, libertador. Já representando o amanhã, os verbos indicam um tempo de "enorme euforia", "que há de vir", "quando o dia raiar":

Hoje você é quem manda  
Falou, tá falado,  
Não tem discussão, não.  
A minha gente hoje anda  
Falando de lado e  
Olhando pro chão, viu  
Você que inventou esse estado  
E inventou de inventar  
Toda a escuridão  
Você que inventou o pecado

---

<sup>2</sup> General Emílio Garrastazu Médici, Presidente do regime ditatorial. Assumiu em 25/10/69, governando até 15/03/74, considerado o período mais duro do regime militar, também ficou conhecido como "Anos de Chumbo".

Esqueceu-se de inventar  
O perdão.  
Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Eu pergunto a você  
Onde vai se esconder  
Da enorme euforia  
Como vai proibir  
Quando o galo insistir  
Em cantar  
Água nova brotando  
E a gente se amando sem parar  
Quando chegar o momento  
Esse meu sofrimento  
Vou cobrar com juro, juro  
Todo esse amor reprimido  
Esse grito contido  
Esse samba no escuro  
Você que inventou a tristeza  
Ora tenha a fineza  
De desinventar  
Você vai pagar e é dobrado  
Cada lágrima rolada  
Nesse meu penar  
Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Inda pago prá ver  
O jardim florescer  
Qual você não queria  
Você vai se amargar  
Vendo o dia raiar  
Sem lhe pedir licença

E eu vou morrer de rir  
Que esse dia há de vir  
Antes do que você pensa  
Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
Você vai ter que ver  
A manhã renascer  
E esbanjar poesia  
Como vai se explicar  
Vendo o céu clarear  
De repente, impunemente  
Como vai abafar  
Nosso coro a cantar  
Na sua frente  
Apesar de você  
Amanhã há de ser  
Outro dia  
E você vai se dar mal  
Etc., e tal  
(Apesar de você)

A canção apresenta ainda um tempo passado, configurado pelo verbo "inventar", ressaltando que o estado vigente no país não é natural, espontâneo, decorrente da história, mas algo imposto; o "Estado" inventado pelos militares e adjetivado pelo poeta como um período do "pecado" onde não se tem sequer "perdão" que rima poeticamente com "escuridão".

"Apesar de você" exerceu a função de descarregar toda a "raiva contida" pela ausência de liberdade, servindo de um



mecanismo de projeção do eu-poético. Chico, impossibilitado de expressar sua voz ("grito contido") está tematizando a si próprio, como autor e compositor perseguido pela repressão; perseguição esta que chega ao ponto de Chico Buarque, em entrevista à jornalista Ana Maria Bahiana a se considerar um "ex-compositor".

Só que eu espero que daqui a um ano eu possa fazer música de novo; no momento eu me considero um ex-compositor [...] foi um ano perdido [...]. Não é autocensura, é um cansaço de se empolgar com um troço bonito e perdê-lo, então você diz, já não vai fazer pra não ter o desgosto [...] eu não quero dar este gosto a ninguém. (BAHIANA, 1980, p. 37-40)

Da mesma forma, em entrevista à Revista "Veja", Chico diz:

É claro que cheguei à autocensura. Mas, dentro desse limite que já me coloquei, eu acho que ainda tenho campo para fazer o negócio. Esse tipo de música eu tenho feiro, que para mim é uma coisa nova, é a razão de eu fazer um disco novo. Elas estão dentro de limites, que, eu acho, no espírito da censura, podem passar. Agora, se eles me fizerem recuar mais, eu paro. (VEJA, 15/09/1971, p. 3)

Chico Buarque, no entanto, iria "evoluir". Em depoimento à Radio Jornal do Brasil, o compositor revela um dos muitos esquemas que aprendeu a usar para burlar a censura e continuar produzindo o seu trabalho:

Bom, é evidente que você, uma vez proibido, ficava marcado. Eu e os outros autores. Quem tinha uma ou outra música proibida, ficava numa espécie de índice da censura. Então, uma música que chegava com seu nome, chamava a atenção. E eu comecei a sofrer cortes bastante arbitrários [...]. Enfim, e aí eu senti que a barra tava pesada e falei: 'Vamos experimentar com outro nome, que pode ser que melhore'. E realmente, melhorou. Quer dizer, as primeiras duas músicas que eu mandei, ou três, que eu assinava Julinho de Adelaide, elas passaram. Se fosse com meu nome, provavelmente não passariam, né? Foi um artifício que funcionou durante um pouco... Depois ficou meio marcado porque só eu gravava esse tal de Julinho. Começou a correr a suspeita de que Julinho de Adelaide seria um pseudônimo, até que o Jornal do Brasil divulgou a verdade: que o Julinho de Adelaide era um pseudônimo (Semana Chico Buarque. Rádio Jornal do Brasil. O depoimento aqui transcrito foi ao ar no dia 17/05/1990).

Na composição "Cordão" há um negativismo constante através dos advérbios "não" e "ninguém", na recusa do presente e na proposta de um futuro liberador, o tempo também aqui tem sua dimensão histórica e irreversível.

Nesta "canção engajada", a palavra adquire um forte poder de penetração, sinônimo de questionamento e crítica. O poeta metaforicamente induz o povo a formar um "imenso cordão": "quem não tiver nada a perder, irá formar um imenso cordão" através do elemento órfico, o carnaval. Os verbos usados pelo autor nos conduzem à semântica da repressão: segurar, fechar, trancar, acorrentar, sofrer, perder, retratando a realidade política, enquanto que as palavras que irão restaurar a ordem,

são os elementos órficos: o canto, o cordão, o Carnaval, que aqui, segundo a "linguagem de fresta" de Caetano Veloso<sup>3</sup>, irá rimar com "Vendaval":

Ninguém, ninguém vai me segurar  
Ninguém há de me fechar  
As portas do coração.  
Ninguém, ninguém vai me sujeitar  
A trancar no peito a minha paixão.  
Eu não, eu não vou desesperar.  
Eu não vou renunciar, fugir.

Ninguém vai me acorrentar  
Enquanto eu puder cantar  
Enquanto eu puder sorrir  
Ninguém vai me ver sofrer  
Ninguém vai me surpreender  
Na noite da solidão.

Pois quem  
Tiver nada a perder  
Vai formar comigo o imenso cordão  
E então  
Quero ver o vendaval  
Quero ver o Carnaval sair

Ninguém, ninguém vai me acorrentar  
Enquanto eu puder cantar  
Enquanto eu puder sorrir  
Enquanto eu puder cantar

---

<sup>3</sup> Esta expressão é usada por Caetano Veloso, na canção "Festa Imodesta", na qual faz uma homenagem a Chico Buarque, o compositor que usa a "linguagem de fresta" para driblar a censura.

Alguém vai ter que me ouvir

Enquanto eu puder cantar

Enquanto eu puder seguir

Enquanto eu puder cantar

Enquanto eu puder sorrir

(Cordão)

Segundo Afonso Romano de Sant'anna, a música, nas canções de Chico, está para a abertura, assim como o silêncio está para o fechamento: a infelicidade, a repressão, representam a não-música, a não presença da pessoa amada e o fechamento político e social, ou melhor, o período em que o poeta foi proibido de cantar. Por outro lado, a canção como elemento órfico representa a abertura dos sentidos, a liberação do libido, e a liberdade do povo e do sambista. Os poemas-canções de Chico, aliados ao momento mítico e utópico, fazem dialeticamente sua denúncia do tempo do obscurantismo pelo qual passava o país (SANT'ANNA, 1986, p. 100-1).

Sant'anna demonstra ainda como a obra de Chico Buarque desenvolve uma construção poética, na qual todas as imagens, mesmo as mais banais, contribuem para a reafirmação da música como atividade destinada a romper o silêncio do cotidiano e a fazer falar as verdades que os homens querem calar. Em Chico, continua Sant'anna, a música é a possibilidade da comunhão, a lembrança do paraíso perdido, abertura para a vida.

Numa entrevista de 1974, para o jornal "Opinião", não publicada por ter sido proibida pela Censura, Chico Buarque de Hollanda dialogava com a jornalista Ana Maria Bahiana:

- Quer dizer que até o fim do ano você não pretende mexer com nada de música? - pergunta a jornalista.

- Ah, isso é pacífico. Tem aí uma idéias, mas não tem nada marcado, de um dia fazer um disco com música de outros autores, mais tarde um disco retrospectivo, porque pra esse ano não vai dar mesmo (BAHIANA, 1980, p. 36)<sup>4</sup>.

Na mesma entrevista, Chico Buarque comentava o L.P. "Chico Canta", do ano anterior, contendo as canções da peça "Calabar - O elogio da traição" dele e de Ruy Guerra.

Bem, eu estive pensando, no final das contas, olhando bem, não é um bom disco, entende? Quer dizer, é um disco cuidado, com arranjos lindos do Edu [Lobo], mas, quem vai comprar um disco que metade das músicas não tem letra? Vale como documento, mas você não pode obrigar as pessoas, ninguém está informado de nada. Não estão informados como é que vão comprar um disco de capa toda branca? O título do disco é "Chico Canta", quer dizer, não tem nada a ver, é a capa que não é capa. Uma porção de músicas sem letra, e aí sim, muito mais preso a uma peça que não houve. Quer dizer... todas as músicas de "Calabar" se ressentem da audiência da peça, porque estão muito mais vinculadas a ela (BAHIANA, 1980, p. 37).

---

<sup>4</sup> Sobre os discos de que fala Chico Buarque, o primeiro deles, com músicas de outros autores, foi realmente produzido. Trata-se do L.P. "Sinal Fechado" (Philips, 6349.122) de 1974, no qual apenas a canção "Acorda amor", assinada com pseudônimo de Leonel Paiva e Julinho da Adelaide, inventados por Chico, eram dele. Quanto ao disco de retrospectiva de sua carreira, não chegou a ser realizado.

Como a peça, vetada pela Censura, o disco tivera as letras de várias das canções a elas vinculadas, também censuradas. Além disso, foi proibida a capa do disco com a palavra "Calabar" pichada num muro. Na canção "Fado Tropical" (proibida para o show "Tempo e Contratempo", de 1974, com Chico e o conjunto MPB-4), foi proibida a frase "além da sífilis, é claro" (uma das heranças lusitanas no sangue brasileiro, segundo a personagem Mathias):

Sabe, no fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dosagem de lirismo. Além da sífilis, é claro. Mesmo quando as minhas mãos estão ocupadas em torturar, esganar, trucidar, meu coração fecha os olhos e, sinceramente, chora" (Fado Tropical. L.P. "Chico Canta", 1974).

"Anna de Amsterdam" (L.P. CHICO CANTA, 1974), teve toda a letra proibida, assim como "Vence na vida quem diz sim" (L.P. CHICO CANTA, 1974), só sendo permitido incluí-las no disco em versão instrumental. Na canção "Bárbara" (L.P. CHICO CANTA, 1974), foi cortada a palavra "duas" que sugeria um relacionamento homossexual entre as personagens Anna de Amsterdam e Bárbara, viúva de Calabar. A palavra "Calabar" também foi proibida, contudo, logo nos primeiros minutos da peça, a personagem Bárbara canta a canção "Cala a boca, Bárbara", em que não se toca no nome de Calabar, mas onde ele aparece, inequivocamente, pela força de condensação do refrão

que altera a ênfase, "CALA a boca, BARbara": CALABAR.

Cala a boca  
 Olha a relva  
 Cala a boca, Bárbara  
 Cala a boca, Bárbara  
 Cala a boca, Bárbara  
 Cala a boca, Bárbara  
 Ele sabe dos segredos  
 Onde eu guardo o meu prazer  
 Em que pântanos beber (...)  
 (Cala a boca, Bárbara)

Sou Anna do dique e das docas  
 Da compra, da venda, das trocas, das pernas  
 Dos braços, das bocas, do lixo, dos bichos, das  
 fichas  
 Sou Anna das Loucas,  
 Da cama, da cana, fulana, sacana,  
 Sou Anna de vinte minutos,  
 Sou Anna (...)  
 (Anna de Amsterdã)

Na canção "Cala a boca, Bárbara", Chico dá exemplo de extraordinário jogo verbal, conseguindo às custas de condensação. Bárbara jamais toca no nome do Calabar, no entanto, é esse o nome que se forma, com espantosa nitidez, à força da repetição quase que obsessiva do refrão. Linguagem de condensação, linguagem da poesia; assim vemos que Chico Buarque consegue aquilo que só os grandes poetas conseguem;

seu poder de lidar com a palavra faz dela um instrumento de desvendar a realidade de romper o silêncio

"Anna de Amsterdam" e "Bárbara", já haviam sofrido os mesmos cortes, substituídos por palmas no L.P. "Chico e Caetano, juntos e ao vivo", gravado em setembro de 1972, durante um show no teatro Castro Alves, realizado em Salvador. Vários "contratempos" marcam este evento, agentes da repressão circularam disfarçados por entre os jovens da platéia e nos bastidores, a iluminação é sabotada e o microfone de Chico deixa de funcionar várias vezes durante o show. Contudo, "o recado" foi passado e o silêncio quebrado mais uma vez.

No texto da canção "Bom conselho" (L.P. Chico e Caetano, juntos e ao vivo, 1972), Chico promove uma inversão total. Ele de certa forma nega a sabedoria, violando-a. A violação, como no caso dos três últimos versos: "Eu semeio o vento / Na minha cidade / Vou pra rua e bebo a tempestade", se dá, não necessariamente só pela negação, mas pela alteração. No fundo, há aqui uma condensação de dois provérbios diferentes: "Quem semeia vento, colhe tempestades" e "Fazer tempestade em copo de água", daí a utilização da expressão "beber a tempestade". Logo no início da canção, percebemos uma tensão de promessa quebrada, ou seja, a resposta frustra a promessa de um "bom conselho". Observamos também ao longo da canção, uma outra tensão, desta vez constante, entre a letra e a melodia.



Ouçã um bom conselho  
Que lhe dou de graça [promessa]  
Inútil dormir  
Que a dor não passa

Espere sentado [resposta]  
Ou você se cansa  
Está gravado  
Quem espera nunca alcança

Ouçã...  
Eu semeio o vento  
Na minha cidade  
Vou prá rua e bebo a tempestade  
(Bom conselho)

O sentido dessa radical subversão no mundo dos provérbios empreendida por Chico, leva-nos a uma homologia, isto é, uma relação de correspondência entre a estrutura de uma sociedade fechada, de rigidez de costumes, formal, organizada em torno de hábitos "inevitáveis" e o mundo dos provérbios, feito de repetições e de acomodações. A ruptura dos provérbios significa uma ação estimuladora e libertadora, um contra-amortecimento, uma sacudidela, um refutar de todo o hábito enquanto tal, seja orgânico ou mental. Ele abre novas possibilidades de discussão.

A canção "Partido alto" (L.P. Chico e Caetano, juntos e

ao vivo, 1972), interpretado por Caetano Veloso no show em Salvador, também fora permitido com alterações na letra, onde foram substituídas as palavras "brasileiros" (por batuqueiros) e "pouca titica" (por pobre coisica). Entretanto, a apresentação ao vivo permitiu que seus intérpretes usassem da expressão corporal e da interpretação para passar seus "recados". A violência da censura contra o disco "Calabar", no entanto, era já resultante de um crescente processo de violência contra o trabalho de Chico Buarque, que continuaria até 1976, quando é anistiado. Além da mutilação à peça e ao disco do "Calabar", outro episódio merece registro. O show "Phono 73", produzido para divulgar o "cast" M.P.B. da gravadora Phonogram. O show, uma gigantesca exposição de cantores e compositores, na qual seria cantada a música "Cálice" (L.P. Chico Buarque, 1978; apesar de ter sido composta por Chico e Gilberto Gil em 1973), por Chico e Gil. Mas ela foi proibida na hora, mesmo depois de ter sido publicada em jornal. Para impedir que a palavra "Cálice" (Cale-se) fosse pronunciada, cortaram o som de todos os microfones, um após o outro. Chico, irritado, começava a cantar em um deles, o som era desligado, ele pegava um outro, também faziam o mesmo, e outro, e outro. E assim iconizaram, ou seja, transformaram em imagem concreta, em ícone, aquela palavra. Para que ninguém pudesse ouvir "Cale-se", a censura levou aquelas três mil pessoas presentes ao show a verem o

"cale-se" dramaticamente concretizado nos microfones calados. E mais uma vez o "recado" foi passado. A Revista "Veja" publicou uma reportagem com o título "Festa de arromba", onde mostrava o clima da época:

A censura proibiu Chico Buarque e Gilberto Gil de apresentarem o "Cálice", que compuseram de parceria especialmente para o Phono. O mesmo aconteceu com o "Samba da esperança", de Vinícius e Toquinho (que a RGE emprestou à Phonogram). E haviam policiais disfarçados de cabeludos desfilando ostensivamente entre os artistas [...]. Na sexta-feira, o microfone de Chico Buarque subitamente entrou em pane, quando ele tentou dizer: "Não me deixaram cantar minha música. Não faz mal. Faço outras". (VEJA, 16/05/1973, p. 79).

Angustiado, Chico se declararia um "ex-compositor", como já citamos anteriormente. Mais adiante, porém, relativizaria essa declaração:

"Também não quero usar isso como álibi, é preciso saber até que ponto eu pego no violão e não tenho vontade de compor porque acho que não vale a pena" (BAHIANA, 1980, p.39).

A angústia e a tensão entre a luta acabam levando Chico a concluir:

"Não dá pra fazer show de capa branca, com metade das músicas sem cantar" (BAHIANA, 1980, p. 39)

Os episódios "Calabar" e "Phono 73" evidenciam as contradições e tensões entre a indústria cultural e a censura. Conforme Renato Ortiz, a censura excessiva é um incômodo para o crescimento da indústria cultural, mas este é o preço a ser pago pelo fato de ser o Estado Militar o incentivador do desenvolvimento brasileiro como um todo (ORTIZ, 1988, p. 118-119).

O vigor com que a censura se abateu sobre Chico Buarque não seria "privilégio" desse compositor. Só para citar alguns exemplos, o L.P. "Paulinho da Viola" de 1971, teve a canção "Chico Britto", de Wilson Batista e Afonso Teixeira, e "Um barato, meu sapato", de Paulinho e Milton Nascimento, proibidas por destacarem o "clima marginal do samba"<sup>5</sup> ("Veja", 10/11/1971).

Paulinho resgata a "Tradição crítica do samba", e destaca-se na década de 70 como poeta social, denunciando através de versos claros e concisos que faz sentir e pensar. Paulinho da Viola disse certa vez: "Eu não estou ligado à raízes brasileiras, eu estou ligado à vida brasileira". Essa frase vem de um homem de espírito aberto e atento que, mesmo

---

<sup>5</sup> "Chico Britto" só seria gravada em 1979, no L.P. "Zumbido" (EMI/ODEON, 062421182), e "Um barato, meu sapato", provavelmente modificada, com novo nome: "Meu novo sapato", e sem a parceria com Milton Nascimento, sairia no L.P. "Memória Cantando" (EMI/ODEON, XSMOFB-3924, de 1976).

em alguns momentos, confessava suas dúvidas, encarava seu papel de artista na sociedade a partir de "um processo de consciência que o sujeito tem diante da realidade, diante de um estudo, de um amadurecimento com a vida, com as pessoas, com o sistema imposto e tudo que você encontra, que leva você a exercer o poder do pensamento seu, criativo e crítico" (MORAES, 1982, p. 7).

Paulinho da Viola resgata o lirismo no samba, transformando-se no mediador do "samba proletário" do morro e a sofisticação cultural" dos filhos da bossa nova. Com a canção "Sinal Fechado" (Compacto duplo n.º 7BD-1190, de agosto de 1969), o samba desce o morro e ganha o espaço urbano do asfalto, mostrando a tensão do cotidiano do cidadão "comum".

Olá, como vai?  
 Eu vou indo, e você, tudo bem?  
 Tudo bem, eu vou indo correndo  
 Pegar meu lugar no futuro. E você?  
 Tudo bem, eu vou indo em busca  
 De um sono tranquilo, quem sabe?  
 Quanto tempo, pois é quanto tempo (...)  
 Me perdoe a pressa, é a alma  
 Dos nossos negócios (...)  
 Por favor, telefone, eu preciso beber alguma coisa,  
 Rapidamente (...)  
 (Sinal Fechado)

Neste ponto, torna-se necessário resgatar novamente Chico Buarque, pois a canção "Sinal Fechado" foi gravada por ele num L.P. com o mesmo nome, em 1974, já citado anteriormente. Este L.P., onde Chico gravou apenas canções de outros compositores, à exceção de "Acorda, amor" que é dele, porém assinada com os pseudônimos de Julinho da Adelaide e Leonel Paiva. Este talvez seja o momento de maior protesto de Chico. A canção "Sinal Fechado" ganha outro contexto. Destacamos ainda neste disco a canção "Festa Imodesta", de Caetano Veloso, que a compõe especialmente para Chico, como uma homenagem ao compositor popular que, malandramente, utiliza a "linguagem da fresta" para dar seu "recado".

Minha gente era triste amargurada  
inventou a batucada  
prá deixar de padecer.  
Salve o prazer, salve o prazer!  
Numa festa imodesta como esta  
Vamos homenagear  
Todo aquele que nos empresta a sua testa  
Construindo coisas prá se cantar  
Tudo aquilo que o malandro pronuncia,  
O otário silencia  
Toda festa que se dá ou não se dá  
Passa pela fresta da cesta e resta a vida  
Acima do coração (...)  
Viva aquele que se presta a esta ocupação  
Salve o compositor popular!  
(Festa Imodesta)

Ainda no ano de 1973, a revista "Veja" (25.07.1973, p. 38) revelava que o L.P. "Luiz Gonzaga Jr.", contendo dez faixas, era o sobrevivente dos corte da censura. Destacamos a canção "Comportamento Geral" que fora proibida de ser executada nos meios de comunicação. Na composição, Gonzaguinha faz uma crítica ao homem "disciplinado" que aceita "bem comportado" toda espécie de situação. Mas ao mesmo tempo promove um convite para que a sociedade "acorde" para a realidade da época.

Você deve notar que não tem mais tutu,  
E dizer que não está preocupado.  
Você deve lutar pela xepa da feira  
E dizer que está recompensado.  
Você deve estampar sempre um ar de alegria  
E dizer tudo tem melhorado.  
Você deve rezar pelo bem do patrão  
E esquecer que está desempregado.  
Você merece, você merece (...)  
Você deve aprender a baixar a cabeça  
E dizer sempre: muito obrigado.  
São palavras que ainda te deixam dizer  
Por ser um homem bem disciplinado  
Deve pois só fazer pelo bem da nação  
Tudo aquilo que for ordenado  
Prá ganhar um fuscão no juízo final  
E dê uma de bem comportado  
Você merece (...).

(Comportamento Geral)

Na verdade, Gonzaguinha procurou mostrar o tipo de cidadão que o regime militar pretendia formar, evitando a politização e a mobilização. Apenas um cidadão "comportado e disciplinado". Na canção, o sujeito poético é a voz do poder que é deslocada pelo contexto enunciativo e o compositor-cantor passa "o recado".

Luiz Gonzaga Jr. já era, então considerado um "maldito" pela censura e pelos meios de comunicação. Desde que, junto com Ivan Lins se negara a "ser tragado pela máquina", numa referência ao programa "Som Livre Exportação", de 1971, na TV Globo. Em 1969, Gonzaguinha, Ivan Lins, Aldir Blanc, César Costa Filho e outros, criaram o M.A.U. - Movimento Artístico Universitário. O objetivo do grupo era furar o bloqueio dos festivais e descobrir novos mercados de trabalho. Durante algum tempo, o M.A.U. deu bons resultados, mas logo chegou ao fim. Era um grupo bastante heterogêneo e os problemas surgiram algum tempo depois de o grupo ter sido contratado pela Rede Globo de Televisão, para fazer o programa "Som Livre Exportação". Nos primeiros dois meses, as coisas caminharam a contento e o grupo fez grande sucesso. Passado esse período, na hora da renovação do contrato, a Globo só queria Ivan Lins, Gonzaguinha e César Costa Filho. No início eles procuraram manter-se unidos, contudo, as grandes somas envolvidas, as diferenças pessoais e outros fatores, cindiram o grupo. O



programa continuou por mais algumas semanas, comandado por Ivan Lins. Sobre isso nos fala Gonzaguinha:

"Não era uma questão de eu ser mais ou menos forte que o Ivan. É uma questão estrutural. Só isso. A minha imagem de antipatia não permitia que as pessoas tentassem me cooptar. Isso me deixava muito distante."

Em 1975, Luiz Gonzaga Júnior declarava ao jornal "Movimento":

Nunca ouvi no rádio, por exemplo: o "Galope", que já foi gravado por mim, pela Bethania, pela Marlene e pelo MPB-4. Uma música que já foi gravada quatro vezes é porque tem uma carga de tocável, de interessante, de comercial, certo? Segundo informações que tive, as rádios recebem sugestões para evitarem tocar a minha música (MOVIMENTO, 29.09.1975).

Mais uma vez resgatamos Renato Ortiz, que chama a atenção para o fato de que a Censura, no início dos anos 70, concentra-se sobretudo na imprensa e na música popular. Esse duplo rigor faz sentido, pois sendo o disco o bem cultural mais consumido pelas camadas populares e médias, urbanas, e tendo como elementos principais de divulgação o rádio e a TV (estes sob controle), e, em menor escala, os jornais, é aí que se realiza o cerco mais rígido e eficaz.

O desestímulo à criação musical, isto posto, é evidente e

explica a atitude (ainda que provisória e titubeante) de "ex-compositor" assumida por Chico Buarque. Luiz Gonzaga Júnior, numa atitude de resistência e imbuído em romper o silêncio imposto pelo regime, pedia em suas apresentações, que o público transmitisse a existência de suas canções de "boca em boca", como a única forma de ter seu trabalho conhecido. Contudo, é uma situação contraditória, pois é via indústria cultural, via disco e TV que se formou um público consumidor para essa música de "qualidade" produzida nos anos 70.

Ivan Lins, que junto com Gonzaguinha trava a "luta" com os meios de comunicação, é também esmagado pelo "rolo compressor" da máquina e do poder econômico, consubstanciado na TV Globo. Contudo, sai fortalecido e ganha espaço. Seu L.P. "A Noite" de 1978/79, traz canções bastante significativas para os anos 70 (consideradas de protesto tardio), onde denuncia toda uma situação de imposição que ainda persistia. Em suas canções, Ivan Lins procura estimular a nação para não desistir da luta que vinha sendo travada há anos. É que o começo de um novo tempo estava próximo, tempo esse, sem desenganos, sem fantasmas e sem desesperos. Basta continuar resistindo, que o poder militar acaba ruindo. "Cutucou por baixo/ o de cima cai/cutucou com jeito/não levanta mais".

Do L.P. "A Noite" destacamos as canções: "A Noite" , e "Antes que seja tarde", "A voz do povo" e "Desesperar,

jamais".

Na canção "A Noite" Ivan Lins e Victor Martins falam da longa "escuridão" vivida no início dos anos 70, que deixou "corações torturados" e "rancores gravados". A própria melodia "Chorosa" denuncia a angústia da qual eles estão falando.

A noite tem bordado  
 Nas toalhas dos bares  
 Corações arpoados  
 Corações torturados  
 Corações de ressaca  
 Corações desabrigados demais  
 A noite traz no rosto sinais  
 De quem tem chorado demais  
 A noite tem deixado  
 Seus rancores gravados  
 A faca e canivete  
 A lápis e Gillette  
 Por dentro das pessoas (...)  
 (A Noite)

Em "Desesperar, jamais" e "Começar de novo", os compositores, talvez motivados pelo contexto do momento (1978/79), quando várias greves e manifestações populares estão ocorrendo por todo o país, principalmente na região do ABC paulista, percebem que o "dia" está próximo. Insistem para que a luta prossiga, que o "jogo não seja entregue no primeiro tempo", pois já "conhecemos muitos desenganos". A hora de

"cutucar por baixo é aquela e o de cima vai cair". Ao contrário da canção "A Noite", em "Desesperar, jamais" a melodia é alegre, motivadora e estimulante. Convida para a mobilização.

Sobre o relacionamento do regime militar com a M.P.B., o caso do cantor e compositor Taiguara, exemplifica bem as atitudes arbitrárias efetivadas pela censura. Taiguara, enquanto era conhecido e celebrado como o jovem universitário romântico dos festivais, nunca foi molestado. Quando suas canções começaram a adquirir um cunho mais crítico, a censura foi tão rígida, que chegou ao ridículo de proibir a veiculação de suas canções em língua estrangeira (inglês), sobre as quais o próprio Estado sequer havia legislado. Em 1975, Taiguara gravou em Londres, um disco que, por sugestão da Odeon, seria lançado também no Brasil, na versão original. Como ele já estava inscrito no "Índex dos malditos" pela censura, seu disco foi arbitrariamente proibido.

Para burlar esta censura, os compositores se viram obrigados a enveredar pelos caminhos do "desbunde", expressão utilizada por Eduardo Amorim Garcia para designar, na M.P.B., para as canções cujas letras se fizeram às imagens de uma utopia, não localizadas no tempo ou no espaço, através de "viagens, portos, cais, partidas, trens, estações ou festas, brincadeiras e carnavais" (GARCIA, 1982, p. 60-80). Ou na

linguagem da "fresta", expressão de Caetano Veloso, cunhada por Gilberto Vasconcellos, para as letras cujo sentido estava não no dito, mas no interdito, nas entrelinhas. (VASCONCELLOS, 1977, p. 70-72). Do primeiro grupo fariam parte Milton Nascimento e seu "Clube da Esquina"<sup>6</sup>.

Uma das canções mais conhecidas do compositor/cantor, justamente "Clube da Esquina", composta em parceria com Lô e Márcio Borges, é paradigmática:

Noite chegou outra vez  
 De novo na esquina  
 Os homens estão  
 Todos se achando mortais  
 Dividem a noite, a lua  
 Até a solidão  
 Neste clube a gente sozinho  
 Se vê pela última vez  
 À espera do "dia" naquela calçada  
 Fugindo de outro lugar  
 Perto da noite estou  
 O rumo encontro nas pedras  
 Encontro de vez um grande país  
 Eu espero  
 Espero do fundo da noite chegar  
 Mas agora eu quero  
 Tomar suas mãos

---

<sup>6</sup> Milton Nascimento e seus parceiros mais constantes (Fernando Brandt, Beto Guedes, Lô e Márcio Borges), conhecidos como os sócios do "Clube da Esquina" - título de dois de seus álbuns e também de duas de suas canções, tornar-se-iam um dos grupos mais herméticos, na tentativa de introduzir em suas canções o discurso interdito pela censura.

Você não conhece o futuro  
Agora todas as "portas vão se fechar"  
Janelas se abram ao negro do mundo lunar  
Mas eu não me acho perdido  
No fundo da noite  
Partiu minha voz  
Já é hora do corpo  
Vencer a manhã  
"Outro dia já vem"  
E a vida se cansa  
Na esquina  
Fugindo, fugindo prá outro lugar".  
(Clube da esquina).

É uma canção que, em princípio, parece-nos uma reflexão pessoal, existencial, mas um observador mais atento percebe vários níveis de leitura e análise.

Conforme citamos na metodologia, José Miguel Wisnik parte do pressuposto que, a música popular é uma "rede de recados", onde o conceitual é apenas um dos seus movimentos, o da subida à superfície. A base é uma só e está enraizada na cultura popular. A simpatia anímica, as pulsações telúricas (WISNIK, 1979. P. 8).

Para conseguir transmitir seus "recados", o compositor fazia um elaborado malabarismo poético, como ocorreu na canção "Corrente" de Chico Buarque.

Eu hoje fiz um samba "prá frente"

Dizendo realmente o que é que eu acho  
 Eu acho que o meu samba é uma "corrente"  
 E coerentemente assino embaixo.  
 Hoje é preciso refletir um pouco  
 E ver que o samba está tomando jeito  
 Só mesmo embriagado ou muito louco  
 Prá contestar e prá botar defeito  
 Precisa ser muito sincero e claro  
 Prá confessar que andei sambando errado  
 Talvez precise até tomar na cara prá  
 Ver o samba está bem melhorado  
 Tem mais é que ser bem cara de tacho  
 Não ver a multidão sambar contente  
 Isso [...]

(Corrente)

Nesta canção, Chico aparentemente pede desculpas ao regime pelo censurado samba "Apesar de você", aderindo ironicamente ao "slogan" do "Milagre econômico brasileiro" (Corrente prá frente). Mas as desculpas através dos versos (palinódia) é "subvertida pelo drible do corpo" (WISNIK, 1979, p. 9). Nesta corrente, os versos são elos que podem ser dispostos livremente, conforme as preferências do usuário, uma mesma corrente, tanto pode ser lida para frente quanto para trás. Basta um deslocamento do ritmo e da melodia, que altera a ênfase e daí o sentido das frases.

Chico fala neste samba de mal estar, de felicidade, de violência, e conformismo impostos. Realiza uma "autocrítica".

Contudo, o disco mais significativo da década de 70, seja talvez, o L.P. "Meus caros amigos", 1976, de Chico Buarque, onde destacamos as canções "Meus caros amigos" e "O que será (A flor da terra)", esta com a participação de Milton Nascimento. Em "Meus caros amigos" , ele conta a um suposto amigo (povo brasileiro), as novidades que a "terra" (Brasil) está experimentando (processo de abertura de cima para baixo do Governo Geisel<sup>7</sup>).

A partir do final do governo Médici (1973), a economia brasileira sente os efeitos da crise mundial provocada pela elevação dos preços do petróleo, e o "festejado" milagre econômico começou a dar sinais de desgastes, que se expressavam concretamente pela instabilidade econômica, recessão e reforçou a concentração da renda.

Foi neste panorama econômico que João Bosco e Aldir Blanc criaram alguns de seus maiores sucessos, que de maneira geral, refletiam aspectos do cotidiano brasileiro.

---

<sup>7</sup> General Ernesto Geisel, assumiu a Presidência em 15/03/74, governando até 1979.



## 5 JOÃO BOSCO & ALDIR BLANC E TODAS AS LUTAS INGLÓRIAS

*"Glória a todas as lutas  
inglórias que através da nossa  
história não esquecemos jamais."*

João Bosco e Aldir Blanc, "O  
mestre-sala dos mares"

O destaque desse capítulo é a obra da dupla de compositores João Bosco e Aldir Blanc. A nossa preocupação está voltada em contrapor esta obra com a dos compositores citados nos capítulos anteriores. Entendemos que dentro desse universo das canções e dos compositores engajados dos anos 70, o objetivo era o de elaborar um contradiscurso, mesmo que cifrado, ao discurso oficial, ou seja, protestar, resistir e quebrar o silêncio imposto pelo Regime. João Bosco e Aldir Blanc fogem daquele paradigma de cantar apenas a falta de liberdade no espaço público, enfatizando o dia que virá, o amanhã libertador. Eles privilegiam também o espaço privado, os dramas e as tragédias do cotidiano, utilizando e ampliando as possibilidades expressivas do gênero samba, fundindo as matrizes mais populares com a tradição harmônica da Bossa Nova. João Bosco e Aldir Blanc criaram algumas das grandes canções que romperam o silêncio imposto, e buscaram no cotidiano as tensões que marcaram a sociedade naquele período.

Destacamos na apresentação dessa dissertação as várias apropriações e interpretações que uma obra artística pode despertar. As análises das canções que se seguem foram feitas através das leituras das fontes (letras das canções). Entretanto, outros pesquisadores poderiam fazer leituras diversas. O próprio Aldir Blanc faz referências a isso:

Nós fazemos simplesmente uma música. Os outros é que a analisam. Para mim, o que eu faço é só uma letra. Para os outros, pode ser uma redondilha, versos livres, rimas ricas ou pobres, etc. João faz uma melodia e as pessoas rotulam: 'É Tango, é bolero, é rumba.' Na verdade, a gente faz essa variedade de ritmos porque, no fundo, não está preocupado em fazer gênero algum. Quem dá o nome são os ouvintes. (**HISTÓRIA da Música Popular Brasileira**, 1976, p.8)

A obra de João Bosco e Aldir Blanc é composta de um repertório altamente heterogêneo, incluindo sambas, tangos, boleros e choros. No entanto, a dupla busca uma unidade, que é a de expressar as experiências do cotidiano sem qualquer preocupação com escolas musicais. A formação musical desses compositores recebeu influências variadas, desde Villa-Lobos, passando por Angela Maria, Cauby Peixoto e Dalva de Oliveira, até Elvis Presley. É uma obra densa que não hesita em resgatar os bóia-frias, flagelados, palhaços, marginais e paus-de-arara, recolocando esses excluídos na história.

João Bosco, nascido como João Bosco de Freitas Mucci em

13 de julho de 1946, é mineiro de Ponte Nova. Em 1961, deixou a sua cidade natal para estudar Engenharia em Ouro Preto (MG), onde viveu em repúblicas de estudantes. Aproximou-se do Jazz e da Bossa Nova, realizando alguns trabalhos nesse sentido, o que mais tarde, em 1966, seria apresentados a Vinícius de Moraes, que o incentivou e até compôs algumas canções com ele (Rosa dos Ventos, Samba do Pousos, O Mergulhador). Durante as férias no Rio de Janeiro, João Bosco entrou em contato com diversos músicos e poetas. Interessou-se particularmente pelo trabalho de Aldir Blanc, que vira pela primeira vez na televisão em 1969, durante o II Festival Universitário de M.P.B.

Aldir Blanc Mendes nasceu no Rio de Janeiro, a 2 de setembro de 1946. Aos dezesseis anos começou a compor e, em 1965, iniciaria suas atuações em shows no Teatro Azul, ingressando no ano seguinte na Faculdade de Medicina e Cirurgia, de onde sairia Psiquiatra. Em entrevista a Carlos Alberto M. Pereira e Heloisa Buarque de Hollanda, Aldir fala da sua experiência com a psiquiatria e mais tarde, com a música, que influenciaram a sua formação política:

Foi através de leituras e através de grupos que atuavam nas áreas de psiquiatria... mas, aos poucos, fui me decepcionando muito com as posições e com quase todos esses grupos com os quais tive contato na época. Mais tarde, em música, é que fui reestruturar um pouquinho dessa consciência

política mesmo, de como fazer as coisas politicamente sabendo que tudo é política.

A época que eu comecei com a psiquiatria coincidiu com a época negra da repressão aqui, porque nós estávamos em 71. Para tirar uma pós-graduação, tive que fazer um cursinho na Academia Militar de Medicina, passando pelo sentinela da noite, tendo aula com generais organizadores do curso e tudo... e nesse ponto você vê que não existe essa famosa burrice da direita. O Noel Nutels é que dizia: "Se eles são tão burros assim, por quê eles estão no poder, e não você, com as suas maravilhosas idéias?"...

E o curso era uma barra pesadíssima, tinha uma certa preocupação com a validação ou a invalidação social dos indivíduos através de uma pretensa patologia.

A minha formação psiquiátrica foi numa enfermaria de, vamos dizer, 60 internos, que às vezes iam deitando no chão... não havia remédios... se o chefe da enfermaria não se movesse e saísse catando amostra por tudo quanto é canto, não tinha remédio... o que tinha era um aparelhinho de eletrochoque que a gente não usava por uma questão de filosofia e, por isso mesmo, encarava barras pesadíssimas. (PEREIRA / HOLLANDA, 1980, p. 117).

Em outro trecho da entrevista, Aldir Blanc aborda a questão da censura e o rompimento de uma parceria bastante promissora por divergências políticas. Numa clara alusão que o "Patrulhamento ideológico" era uma coisa muito presente, uma discussão de poder que sempre existiu:

Eu vinha fazendo música, com o Silvio (Silvio Silva Júnior) principalmente, há muitos anos, desde os 16 / 17 anos. Em 69, concorremos ao "Universitário" e lá descobrimos que aquilo era um xaveco tremendo, igual à Record, igual à Globo com o Marzagão. E aquela tentativa diferente que eles queriam fazer

era absolutamente falsa; no final aparecia o Maurício Sherman e tentava transformar tudo num espetaculozinho de televisão mesmo. Aí a gente se opor... mas o Sílvio, que era o parceiro mais identificado comigo, vai embora fazer engenharia hidráulica em Portugal e eu rompo, no último festival, a parceria com César Costa Filho, por questões políticas. Ele havia se recusado a assinar um manifesto contra a censura e depois, numa situação mais escabrosa ainda, foi visto num telefone pelo Gutemberg Guarabira, com o manifesto na mão. Não se sabe como o manifesto foi parar na mão dele, mas o troço cheirou não só a omissão, mas a deduração. Aí começa meu trabalho com João Bosco. (PEREIRA / HOLLANDA, op. cit., 1980, p. 118).

Uma parceria feita à distância nos primeiros anos, de 1970 a 1973. Contudo, antes dessa parceria se consolidar, Aldir Blanc fundou junto com outros compositores o já mencionado M.A.U. - Movimento Artístico Universitário, com o objetivo de furar o bloqueio dos festivais e buscar novos mercados de trabalho<sup>1</sup>. O "rolo compressor" da indústria cultural tratou logo cedo de dividir e enfraquecer o grupo.

As composições de João Bosco e Aldir Blanc estão permeadas por metáforas e críticas sociais. Eles falam da prostituta, do operário, do bóia-fria, dos famintos, da morte, sem perder contudo o lirismo que é característico de toda sua obra.

Conforme mencionamos na metodologia, dividimos nossa

---

<sup>1</sup>Ver capítulo 4, p. 66, desta dissertação.

análise em três categorias, começando pelo econômico e social (a miséria e a fome), analisando em seguida o relacionamento homem/mulher, situados no contexto político e econômico vigentes, e, por fim, resgatando a situação política da época (confronto direto com a ditadura militar e a censura).

### 5.1 Canções de cunho econômico e social

O modelo econômico implantado pelos militares, que levou à alta concentração de renda e graves problemas sociais, como rebaixamento de salários e êxodo rural, que a dupla presenciava no seu dia a dia, serviu de base para muitas de suas letras.

Em "Rancho da goiabada" é uma marcha rancho que pela primeira vez na M.P.B. discute a figura do bóia-fria, numa linguagem que substitui a amargura por duras ironias. Entretanto, a amargura vem com a melodia, uma marcha rancho em ritmo de "fim de carnaval", lenta e melancólica:

Os bóias-frias  
Quando tomam umas biritas  
Espantando a tristeza  
Sonham com bife a cavalo  
Batata frita  
E a sobremesa

É goiabada cascão  
 Com muito queijo  
 Depois café, cigarro  
 E um beijo de uma mulata  
 Chamada Leonor ou Dagmar  
 Amar  
 O rádio de pilha  
 O fogão jacaré  
 A marmita, o domingo, o bar  
 Onde tanto iguais se reúnem  
 Contando mentiras  
 Pra poder suportar  
 Aí, são pais-de-santo  
 Paus-de-arara, são passistas  
 São flagelados, são pingentes,  
 Balconistas  
 Palhaços, marcianos, canibais,  
 Lírios pirados  
 Dançando dormindo de olhos abertos  
 À sombra da alegoria dos  
 Faraós embalsamados  
 Os bóias-frias (...)  
 (Rancho da goiabada)

A dupla foi acusada, no que diz respeito especificamente a esta canção, de manifestar uma contradição muito grande: que aquela nova mensagem (a imagem do bóia-fria) não trazia uma forma nova (composta em um ritmo antigo), e isso seria uma coisa extremamente condenável. Segundo Aldir Blanc, essa cobrança formal se manifestou mais explicitamente em São Paulo. Contudo, continua Aldir Blanc, "O João fez uma música

que, na melodia e na harmonia identifica-se de cara com o conteúdo da letra" (PEREIRA / HOLLANDA, 1980, pág. 118).

Ainda sobre esta canção, Aldir Blanc comenta:

Você vê o caso do "Rancho da goiabada", uma marcha rancho, sai a letra do "Rancho da goiabada" e levo imediatamente um pau em São Paulo, de um pessoal identificado com a área mais formalista. No Rio, eu levo um cacete tremendo, no "Movimento", de um cara da área de economia que tenta, através de lauda de matéria, mostrar o meu equívoco ideológico de não levar em conta que a aspiração do bóia-fria não é comer, conforme a letra coloca em primeiro plano, a aspiração é a terra. Faço uma crítica em cima desse tipo de lance: são esses caras, que ficam a quilômetros de distância do bóia-fria, com toda a teoria aprendida nos originais europeus, que cometem as maiores mancadas na hora do circo pegar fogo (PEREIRA / HOLANDA, 1980, p. 119).

Ao lado de João Bosco, Aldir Blanc canta o Brasil da maioria. Aquele Brasil que ficou à margem do "milagre econômico" do governo Emílio G. Médici, que apesar das negativas das propagandas realizadas pela AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas da Presidência da República), gerou uma alta concentração de renda. Enquanto o Brasil passava a ser a oitava economia mundial, o operário brasileiro continuava faminto.

A canção "De frente pro crime", volta-se para as figuras suburbanas. É a história de um dos muitos dramas da cidade grande.



Ta lá um corpo estendido no chão  
Em vez de rosto uma foto de um gol  
Em vez de reza uma praga de alguém  
E um silêncio servindo de amém  
O bar mais perto depressa lotou  
Malandro junto com trabalhador  
Um homem subiu na mesa do bar  
E fez discurso pra vereador  
Veio camelô vender anel, cordão, perfume barato  
E baiana pra fazer pastel e um bom churrasco de  
gato  
Quatro horas da manhã baixou o santo na porta-  
bandeira  
E a moçada resolveu parar e então...  
Tá lá o corpo estendido no chão  
Em vez de rosto uma foto de um gol  
Em vez de reza uma praga de alguém  
E um silêncio servindo de amém  
Sem pressa foi cada um pro seu lado  
Pensando numa mulher ou num time  
Olhei o corpo no chão e fechei  
Minha janela de frente pro crime  
Veio camelô vender anel, cordão, perfume barato  
E baiana pra fazer pastel e um bom churrasco de  
gato  
Quatro horas da manhã baixou um santo na porta-  
bandeira  
E a moçada resolveu parar e então...  
Tá lá o corpo estendido no chão  
(De frente pro crime)

Nesta composição fica evidenciada a influência que o Rio de Janeiro e o samba exerceram sobre João Bosco e seus

primeiros anos na cidade grande, já que seu parceiro convivía com tal realidade. Este samba retrata a realidade que os jornais não buscam, ou seja, o comportamento do homem simples, para os autores designados como o trabalhador e/ou o malandro, que ao se defrontar com um crime, algo banal no seu cotidiano de cidade grande, não é tocado pela sensibilidade. Esta canção critica também uma sociedade em que a vida humana dá lugar às oportunidades de lucro, revelando que a miséria e a pobreza muitas vezes embrutece o homem ao ponto de fechar a sua janela de frente para um crime, já que suas necessidades imediatas são mais "importantes", e mesmo em momentos de sofrimento e dor alheios, as oportunidades devem ser aproveitadas e valorizadas. A crescente recessão provocada pelo modelo econômico dos militares também pode ser resgatado quando a figura dos "camelôs" é destacada, trazendo à tona o crescente aumento do desemprego e o surgimento da hoje chamada economia informal, da qual os camelôs representam o exemplo típico de subemprego.

Em "Transversal do tempo", João Bosco e Aldir Blanc enfocam mais um drama da vida urbana, onde as contradições são constantes, e as pessoas correm em busca da sobrevivência. A imagem das pessoas paradas num engarrafamento, fechadas dentro de um carro, observando e ignorando as desgraças que estão ocorrendo na sua sociedade, como a presença dos "pivetes", os

acidentes, os assaltos e a morte, aludem também à impotência da sociedade civil diante do regime autoritário em vigor.

As coisas que eu sei de mim  
São pivetes da cidade:  
Pedem, insistem e eu  
Me sinto pouco a vontade.  
Fechado dentro de um taxi,  
Numa transversal do tempo,  
Acho que o amor é a ausência  
De engarrafamento.  
As coisas que eu sei de mim  
Tentam vencer a distância  
E é como se aguardassem,  
Feridas, numa ambulância.  
As pobres coisas que eu sei  
Podem morrer, mas espero  
Como se houvesse um sinal  
Sem sair do amarelo.

(Transversal do tempo)

Em "Tiro de misericórdia", a miséria e a violência mais uma vez ganham destaque. João Bosco e Aldir Blanc discutem os problemas sociais de um país rico, mas com um governo que não viabiliza condições de sobrevivência digna para a maioria de seu povo, permitindo uma alta concentração de renda.

Aldir Blanc fala das contradições de um povo que tem consciência da sua condição, e que canta suas próprias misérias. Apega-se a crendices e superstições buscando

proteção. Proteção esta que não alcança as pessoas que cresceram em meio à violência ("O menino cresceu entre a ronda e a cana"), tendo que fugir e praticar pequenos delitos para sobreviver ("Correndo nos becos que nem ratazana / Entre a punha e afano"), se escondendo nos morros e favelas do Rio de Janeiro ("Subindo em pedreira que nem lagartixa / Borel, Juramento, Urubu, Catacumba), e que só descansa quando a morte chega ("Treze anos de vida sem misericórdia / E a misericórdia no último tiro"). Os compositores também referem-se ao abandono em que se encontram os moradores das favelas, e os transformam em mártires como Jesus Cristo ("Porque me abandonaram? / Porque nos abandonamos em cada cruz?"). Contudo, ao contrário do martírio de Cristo, nem tudo estava consumado, pois mesmo com a morte de um, outros encontram-se vivendo a miséria e violência dos morros.

O menino cresceu entre a ronda e a cana  
 Correndo nos becos que nem ratazana.  
 Entre a punha e o afano, entre a carta e a ficha  
 Subindo em pedreira que nem lagartixa.  
 Borel, Juramento, Urubu, Catacumba,  
 Nas rodas de samba, no eró da macumba.  
 Matriz, Querosene, Salgueiro, Turano,  
 Mangueira, São Carlos, menino mandando,  
 Ídolo de poeira, marafo e farelo,  
 Um deus de bermuda e pé-de-chinelo,  
 Imperador dos morros, reizinho nagô,

O corpo fechado por babalaôs.  
Baixou oxalufã com as espadas de prata,  
Com sua coroa de escuro e de vício.  
Baixou Caô-Xangô com o machado de asa,  
Com seu fogo brabo nas mãos de corisco.  
Ogunhê se plantou pelas encruzilhadas  
Com todos seus ferros, com lança e enxada.  
E Oxóssi com seu arco e flecha e seus galos  
E suas abelhas na beira da mata.  
E Oxum trouxe pedra e água da cachoeira  
Em seu coração de espinhos dourados.  
Iemanjá, o alumínio, as sereias do mar  
E um batalhão de mil afogados.  
Iansã trouxe as almas e os vendavais,  
Adagas e ventos, trovões e punhais.  
Oxum-maré largou suas cobras no chão,  
Soltou sua trança, quebrou o arco-íris.  
Omulu trouxe o chumbo e chocalho de guiso  
Lançando a doença pra seus inimigos.  
E Nanã-buruquê trouxe a chuva e a vassoura  
Pra terra dos corpos, pro sangue dos mortos  
Exus na capa da noite soltaram a gargalhada  
E avisaram a cilada pros orixás.  
Exus, orixás, menino, lutaram como puderam  
Mas era muita matraca pra pouco berro.  
E lá no horto maldito, no chão do pendura-saia  
Zambi menino lumumba tomba na raia  
Mandando bala pra baixo contra as falanges do mal  
Arcanjos velhos, coveiros do carnaval.  
- Irmãos, irmãs, irmãozinhos,  
por que me abandonaram?  
Por que nos abandonamos em cada cruz?  
- Irmãos, irmãs, irmãozinhos,  
Nem tudo está consumado.

Nos dissemos  
 Que o começo é sempre,  
 Sempre inesquecível,  
 E, no entanto, meu amor, que coisa incrível,  
 Esqueci nosso começo inesquecível.  
 Mas me lembro  
 De uma noite - sua mãe tinha saído,  
 Me falaste de um sinal adquirido  
 Numa queda de patins em Paquetá:  
 - mostra... doeu?... ainda dói?...  
 A voz mais rouca,  
 E os beijos,  
 Cometas percorrendo o céu da boca...  
 As lembranças  
 Acompanham até o fim um latin lover,  
 Que hoje morre,  
 Sem revolver, sem ciúmes, sem remédio,  
 De tédio.

(Latin Lover)

Em "Feminismo no Estácio", mais uma vez o olhar atento de João Bosco e Aldir Blanc volta-se para o cotidiano do mundo privado, onde o dia a dia das pessoas dos morros e bairros pobres são uma constante, ou seja, brigas e discussões que têm suas raízes nos problemas sociais, miséria e desemprego, além da dominação natural da mulher no espaço privado, uma questão muito recorrente à obra da dupla.

Saiu só com a roupa do corpo  
 Num toró danado,

Foi pros cafundó-do-judas,  
 Apanhou um resfriado,  
 Voltou com a blusa rasgada,  
 Entrou, não disse nada,  
 Tô com dor-de-cotovelo  
 E com a cabeça inchada...  
 É de amargar, é de amargar,  
 Mas ela é maior e vacinada.  
 Meu chapa,  
 Eu caí das nuvens com cara-de-tacho,  
 Essa nega tá pisando em mim,  
 Essa não, não sou capacho.  
 Agora ando com a pulga-atrás-da-orelha,  
 A telha dessa nega tá avariada  
 - Nega sem modos,  
 Só não chio, nem te dou pancada  
 Porque você é maior e vacinada.  
 Sempre que a nega me torra,  
 Penso em ir à forra.  
 Se o distinto tem problema igual,  
 Não é conselho mas olha,  
 Fique sabendo,  
 Quem se mete à manda-chuva,  
 Quase, quase sempre é um chove-não-molha.  
 Bem que eu queria dar com fé uma cacarecada  
 Mas minha nega é maior e vacinada.

(Feminismo no Estácio)

Seguindo a mesma linha de "Incompatibilidade de gênios",  
 a letra fala de um marido tentando se livrar da dominação que  
 exerce a mulher no espaço privado ("Essa nega tá pisando em  
 mim / Essa não, não sou capacho"), contudo, na impossibilidade

de livrar-se dela, acaba aceitando a sua posição submissa dentro do lar ("Só não chio, nem te dou pancada / Porque você é maior e vacinada").

### 5.3 O diálogo com a censura

Diante da proposta de denunciar as mentiras do governo sobre o milagre econômico e mostrar o Brasil dos "desdentados" e "desvalidos", a dupla Bosco e Blanc tiveram problemas com a censura. Para que seus "recados" atingissem os objetivos esperados, eles recorreram às metáforas, como pode ser verificado na canção "O ronco da cuíca" na qual, jogando com as palavras, duplos sentidos e imagens paralelas, compara a raiva com a fome, lembrando que "A raiva dá pra parar, pra interromper / a fome não dá pra interromper".

A fome tem que ter raiva pra interromper  
 A raiva é a fome de interromper  
 Roncou, roncou  
 Roncou de raiva a cuíca  
 Roncou de fome  
 Alguém mandou  
 Mandou parar a cuíca  
 É coisa dos home  
 A raiva dá pra parar, pra interromper  
 A fome não dá pra interromper



A raiva e a fome é coisa dos home  
A fome tem que ter raiva pra interromper  
A raiva é a fome de interromper  
A fome e a raiva é coisa dos home  
É coisa dos home, é coisa dos home  
A raiva e a fome  
Mexendo a cuíca  
Vai ter que roncar  
Roncou, roncou (...)  
(O ronco da cuíca)

Sem qualquer comprometimento político ou fora do contexto em que a canção foi produzida, o texto musical pode sugerir várias interpretações. Mas ao se contextualizá-lo, o que salta aos olhos é uma dura crítica à falta de liberdade de expressão. Os "home" (governo militar) mandou parar a cuíca, pode ser entendido como uma referência à rigorosa censura e a falta de liberdade de expressão da época, que gerava "raiva" pelo grito contido e pela fome que se alastrava pelas várias regiões do Brasil, enquanto os militares se vangloriavam das baixas taxas inflacionárias de desemprego, do desenvolvimento econômico e das obras "faraônicas" implementadas durante o período.

Esta canção foi usada como forma de protesto em uma estação de rádio no Paraná (Curitiba), que foi arbitrariamente fechada pelo Governo Geisel. Enquanto os funcionários e diretores da Rádio Iguaçu do Paraná esperavam pelos

representantes do Dentel, que iriam lacrar seus transmissores, a estação levou ao ar de forma contínua, a canção "O ronco da cuíca", como protesto pelo rigor da censura. Os "Home" haviam mandado a cuíca parar de roncar. O General Geisel justificou o ato, alegando que a empresa era inadimplente<sup>2</sup>.

Em "O mestre-sala dos mares", João Bosco e Aldir Blanc homenageiam o marinheiro João Cândido, do encouraçado "Minas Gerais", que em 1910 chefiou um motim em protesto contra os maus tratos nas embarcações da Marinha de Guerra do Brasil. Um típico samba-exaltação, onde resgatam o "anti-herói" militar ("navegante negro").

Há muito tempo nas águas da Guanabara  
O Dragão do mar reapareceu  
Na figura de um bravo feiticeiro  
A quem a história não esqueceu  
Conhecido como navegante negro  
Tinha a dignidade de um mestre-sala  
E ao acenar pelo mar  
Na alegria das regatas  
Foi saudado no porto  
Pelas mocinhas francesas  
Jovens polacas  
E por batalhões de mulatas  
Rubras cascatas  
Jorravam das costas dos santos

---

<sup>2</sup> Informação obtida com o Sr. Euclides Cardoso, um dos diretores da emissora na época, atualmente um dos diretores da Rádio Clube Paranaense - PRB2. A documentação referente a este ato encontra-se no Anexo 3).

Entre cantos e chibatas  
 Inundando o coração  
 Do pessoal do porão  
 Que a exemplo do feiticeiro  
 Gritava então  
 Glória aos piratas, às mulatas, às sereias  
 Glória à farofa, à cachaça, às baleias  
 Glória à todas as lutas inglórias  
 Que através a nossa história  
 Não esquecemos jamais  
 Salve o Navegante Negro  
 Que tem por monumento  
 As pedras pisadas do cais  
 (O mestre-sala dos mares)

Eles recuperam a figura de um líder jangadeiro que libertou escravos no Ceará em 1884 ("O dragão do mar reapareceu"), destacando a luta dos oprimidos. Fazem também um apelo à memória, à luta dos vencidos ("Que tem por monumento / as pedras pisadas do cais"). A melodia em ritmo de samba-enredo (Carnaval), pretende insinuar a liberdade, a "adesão profunda às pulsações telúricas, corporais e sociais que vão se tornando linguagem" (WISNIK, 1979, p. 8).

"Agnus Sei" foi a primeira composição gravada da dupla, em 1972. Fez parte da Coleção "Disco de Bolso" do jornal semanário "O Pasquim" (Tablóide de circulação nacional). Esta coleção foi uma tentativa de Sérgio Ricardo<sup>3</sup> em viabilizar

---

<sup>3</sup> Cantor e compositor Bossa-novista.

novos canais de divulgação para os Jovens compositores e cantores da música popular. Vinculada ao jornal "O Pasquim", o Disco de Bolso apresentaria numa das faces um nome já consagrado da música e, na outra, um compositor inédito. Para o lançamento da coleção foram escolhidos os nomes de Tom Jobim e João Bosco, que neste momento, em 1972, estava iniciando sua longa parceria com o poeta e letrista Aldir Blanc.

Faces sob o sol, os olhos na cruz  
Os heróis do bem prosseguem na brisa da manhã  
Vão levar ao reino dos minaretes  
A paz na ponta dos aríetes  
A conversão para os infiéis  
Para trás ficou a marca da cruz  
Na fumaça negra vinda na brisa da manhã  
Ah! como é difícil tornar-se herói  
Só quem tentou sabe como dói  
Vencer Satã só com orações  
Ê andá pá Catarandá que Deus tudo vê  
Ê anda ê ora ê manda ê matar responderei não  
Mas ovelha negra me desgarei  
O meu pastor não sabe que eu sei  
Da arma oculta na sua mão  
Meu profano amor eu prefiro assim  
A nudez sem véus diante da santa inquisição  
Ah! o tribunal não recordará  
Dos fugitivos do shangrilá  
O tempo vence toda ilusão  
(Agnus Sei)

"Agnus Sei", numa clara alusão ao Agnus Dei, relíquia que simboliza a oração que principia pelas palavras "Cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo,...", vale-se de alguns símbolos religiosos para tecer pesadas críticas às ações da Igreja na conversão e luta contra os infiéis. Percebemos também uma alusão ao poder autoritário da Igreja, quando elabora-se uma imagem de poder comparável ao da ditadura militar.

Os "minaretes", que são pequenas torres com três ou mais andares e de balcões salientes, colocados juntos às mesquitas, assim como os "Aríetes", antigas máquinas de guerra com as quais arrombavam muralhas, demonstram as práticas da igreja medieval no oriente, na busca de novos espaços e na conversão de "novas ovelhas". O que vai ser reforçado no verso: "a nudez sem véus diante da Santa Inquisição". É uma composição que antecipa, de uma maneira bastante crítica, praticamente toda a obra da dupla, na qual o cotidiano e os excluídos que sempre estiveram à margem da história oficial vão ser resgatados.

A canção "Kid Cavaquinho" foi composta para violão, mas Aldir Blanc resolveu homenagear o pequeno instrumento e a sua força de penetração na sociedade brasileira, utilizando sua imagem para criar uma metáfora, comparando o "cavaquinho" às vozes que se levantavam para protestar contra a ditadura. Força esta que os "home" não acreditavam e que poderia ser o

porta-voz de possíveis mobilizações.

Ói que foi só pegar no cavaquinho  
Pra nego bater  
Mas se eu contar o que é que pode um cavaquinho  
Os home não vai crer:  
Quando ele fere, fere firme  
E dói que nem punhal  
Quando ele invoca até parece  
Um pega na geral  
Genésio!  
A mulher do vizinho  
Sustenta aquele vagabundo  
Veneno é com meu cavaquinho  
Pois se eu tô com ele  
Encaro todo mundo  
Se alguém pisa no meu calo  
Puxo o cavaquinho  
Pra cantar de galo  
(Kid Cavaquinho)

Este samba ganha importância dentro da obra da dupla pois, ao lado do bolero "Dois pra lá, dois pra cá", consolida o sucesso junto ao público e a aprovação do meio artístico. Contudo, o sucesso rendia pouco dinheiro, o que preocupava constantemente os compositores. Aldir Blanc comenta:

"O músico não é um ser etéreo e boêmio, mas um trabalhador comum, lutando por seus meios de subsistência." (HISTÓRIA da Música Popular Brasileira, 1976, p. 11).

Tal preocupação leva João Bosco e mais alguns músicos a questionarem os mecanismos de pagamento dos seus direitos, o que lhes valeu a expulsão do órgão a que eram filiados, o SICAM (Sociedade Independente de Compositores e Autores Musicais). A polêmica cresceu ao ponto de João Bosco e seus companheiros fundarem uma outra sociedade para defender e fiscalizar a arrecadação dos direitos dos compositores, a SOMBRA (Sociedade Musical Brasileira) que Chico Buarque definiria como "a boca no trombone" dos compositores. Esta polêmica resultou na criação por parte do governo do Conselho Nacional do Direito Autoral, incumbido de solucionar problemas entre artistas e sociedades arrecadadoras.

As brigas e os desentendimentos com a SICAM continuaram, os rendimentos (direitos autorais) da dupla foram reduzidos, chegando em determinados períodos ao zero absoluto, apesar das estações de rádio executarem suas canções diariamente por todo o Brasil. João Bosco e Aldir Blanc continuam lutando e defendendo os direitos da classe, e neste contexto polêmico nasce a canção "Galos de briga", numa clara demonstração que a rinha (local onde se realizavam as brigas de galo) não seria abandonada.

Cristas de incêndio crispadas,  
Cristais do fogo de espadas,  
Cristas de luz suicida,  
Lúcidas de sangue futuro.  
Cristas crismadas em rubro;  
Não rubro rosa assustada,  
De rosa estufa, canteiro,  
Mas rubro vinho maduro,  
Rubro capa, bandarilha,  
Rosa atirada ao toureiro.  
Não o rubrancor da vergonha,  
Mas os rubros de ataduras,  
O rubro das brigas duras  
Dos galos de fogo puro,  
Rubro gengivas de ódio  
Antes das manchas no muro.

(Galos de Briga)

Na canção "Galos de Briga", a construção poética impressiona pelas expressões fortes e duras. Num jogo de palavras, eles cantam a luta, onde a poesia torna-se afiada como uma espada no confronto com os órgãos repressores (censura) ou o próprio SICAM, como um órgão que dificultou a produção.

Em "Querelas do Brasil" a dupla satiriza os sambas ufanistas compostos por Ary Barroso<sup>4</sup>. É uma canção que tece

---

<sup>4</sup> Compositor brasileiro comprometido com a ideologia nacionalista da época de Getúlio Vargas.



críticas à intervenção estrangeira e ao desconhecimento da realidade brasileira ("O Brazyl não conhece o Brasil", "O Brazyl não merece o Brasil", "O Brazyl tá matando o Brasil", "Do Brasil, S.O.S. ao Brasil"). É um momento de abertura política (1978), mas as seqüelas ou querelas de um regime autoritário, segundo a letra, permaneciam e era o momento de mobilização em socorro à sociedade brasileira. O texto da canção faz alusões ao folclore e às lendas nacionais, numa tentativa de fazer o povo brasileiro conhecer o país em que vive, e não permitir que a cultura estrangeira sufoque toda a cultura popular do Brasil.

O Brazyl não conhece o Brasil  
 O Brasil nunca foi ao Brazyl  
 Tapir jabuti  
 Iliana alamanda alialaúde  
 Piau ururau akiataúde  
 Piá-carioca porecramecrã  
 Jobim-akarore jobim-açu  
 Ô ô ô  
 Pererê camará tororó olerê  
 Piriri ratatá karatê olará  
 O Brazyl não merece o Brasil  
 O Brazyl tá matando o Brasil  
 Jerebasaci  
 Caandrades cunhãs ariranharanha  
 Sertõesguimarães bachianaságuas  
 Imarionaíma ariraribóia  
 Na aura das mãos de jobim-açu

Jererê sarará cururu olerê  
 Blabláblá bafafá sururu olará  
 Do Brasil, S.O.S. ao Brasil  
 Do Brasil, S.O.S. ao Brasil  
 Do Brasil, S.O.S. ao Brasil  
 Tinhorão urutu sucuri  
 Ujobim sabiá bem-te-vi  
 Cabuçu cordovil cachambi olerê  
 Madureira olaria ibangu olará  
 Cascadura água santa acari olerê  
 Ipanema inovaiguaçu olará  
 Do Brasil, S.O.S. ao Brasil  
 (Querelas do Brasil)

Esta canção mostra a habilidade dos compositores com o jogo de palavras, com as metáforas e arquitetura verbal ("Brazyl", numa referência às multinacionais e ao processo de dominação cultural a que o povo é submetido; "Sertõesguimarães", construção verbal entre obras e autores da literatura brasileira, neste caso destacando **Os Sertões** de Euclides da Cunha, e o poeta Guimarães Rosa).

O samba "Bala com Bala", de 1972, foi a segunda composição de João Bosco com Aldir Blanc gravada pela cantora Elis Regina<sup>5</sup>, marcando um relacionamento muito importante para a dupla que, por algum tempo, teria na cantora sua única

---

<sup>5</sup> Uma das mais importantes cantoras da M.P.B., cujas interpretações atingiam um público mais culto. Liderou o programa da TV Record "O fino da bossa" e lançou diversos compositores, entre os quais João Bosco e Aldir Blanc. O auge de sua carreira foi a década de 70. Faleceu em janeiro de 1982.

intérprete. O contato com Elis Regina levou a dupla a optar pela profissionalização. A própria intérprete ressalta a importância de Bosco e Blanc em sua carreira:

Minha primeira gravação com músicas de Aldir e João aconteceu em março de 1972. Eu já conhecia o trabalho de Aldir com César Costa Filho e Silvio da Silva Jr., e queria gravar alguma coisa dele. Quando vi o que ele tinha feito com João Bosco, me apaixonei logo de cara. Sempre achei que a função de um artista fosse a de relatar sua época com a maior sinceridade possível. E é exatamente esse o trabalho que os dois vem fazendo. Uma obra dura, pensada, sem nada de circunstancial. Como deve ser todo e qualquer trabalho maduro. João e Aldir são da minha tribo. Aldir é um gênio. Há pouco tempo atrás eu estava cansada, pensando em parar. Aí pintou Aldir, começou a conversar, contar o que tinha feito, discutir comigo. Desses papos acabou nascendo um dos trabalhos mais importantes da minha carreira, o show "Falso Brilhante". (**HISTÓRIA da Música Popular Brasileira**, 1976, p. 6).

"Bala com Bala", assim como toda a obra artística, permite vários níveis de leitura. Contudo, percebe-se a ênfase na imagem do silêncio, a falta de diálogo dentro de uma sala de projeções ou defronte ao aparelho de televisão, que muitas vezes serve de fuga de uma realidade imediata. Mas quando as luzes se acendem, a tristeza e a frustração estão de volta, quando a realidade deve novamente ser vivida - uma realidade de perseguição policial e de repressão política, comum no contexto em que a canção foi produzida, às margens do cerceamento da censura e do regime militar que buscou a

despolitização e o silêncio da sociedade. Este é mais um enfoque dos dramas da vida que os compositores abordam:

A sala cala e o jornal prepara quem está na sala  
 Com pipoca e com bala - e o urubu sai voando, manso  
 O tempo corre e o suor escorre, vem alguém de porre  
 E há um corre-corre, e o mocinho chegando, dando  
 Eu esqueço sempre nesta hora, linda loura  
 Quanto me custa dar a outra face  
 O tapa estala no balacobaco, e é fala com fala  
 E é bala com bala, e o galã se espalhando, dando  
 No rala-rala, quando acaba a bala, é faca com faca  
 É rapa com rapa, e eu me realizando, bambo  
 Quando a luz acende é uma tristeza, trapo, presa  
 Minha coragem muda em cansaço  
 Toda fita em série que se preza, dizem, reza  
 Acaba sempre no melhor pedaço  
 (Bala com Bala)

"Caça à raposa", canção lenta e melancólica, retrata o contexto em que foi produzida (1974). Sua letra fornece uma idéia da filosofia de trabalho de João Bosco e Aldir Blanc:

O olhar dos cães, a mão nas rédeas  
 E o verde da floresta  
 Dentes brancos, cães  
 A trompa ao longe, o riso  
 Os cães, a mão na testa:  
 O olhar procura, antecipa

A dor no coração vermelho  
 Senhoritas, seus anéis, corcéis  
 E a dor no coração vermelho  
 O rebenque estala, um leque aponta: foi por lá!...  
 Um olhar de cão, as mãos são pernas  
 E o verde da floresta  
 - Oh, manhã entre manhãs! -  
 A trompa em cima, os cães  
 Nenhuma fresta  
 O olhar se fecha, uma lembrança  
 Afaga o coração vermelho:  
 Uma cabeleira sobre o feno  
 Afoga o coração vermelho  
 Montarias freiam, dentes brancos: terminou...  
 Línguas rubras dos amantes  
 Sonhos sempre incandescentes  
 Recomeçam desde instantes  
 Que os julgamos mais ausentes  
 Ah, recomeçar, recomeçar  
 Como canções e epidemias  
 Ah, recomeçar como as colheitas  
 Como a lua e a covardia  
 Ah, recomeçar como a paixão e o fogo  
 (Caça à raposa)

Nesta canção, a preocupação foi a de construir poesia e o uso das metáforas ("Montaria", evidenciando os agentes da repressão; "A dor no coração vermelho", caracterizando as torturas; "... aponta: foi por lá!...", demonstrando as delações e perseguições que caracterizaram o período), conduzindo o ouvinte a um mundo sombrio, triste, fechado e de

perseguições. Contudo, num segundo momento o sonho do recomeço se faz presente ("Ah, recomeçar como as colheitas..."), sugerindo com a metáfora "colheitas" que existe a esperança de que alguma semente tenha sido plantada. Ou seja, que o "recado" da dupla tenha sido entendido pelo povo brasileiro, e que este passe a fazer parte de um renascimento social e político.

Em outra canção, numa alusão a Dom Quixote, de Cervantes, que lutava com cavaleiros imaginários para libertar sua amada Dulcinéia, a canção "O cavaleiro e os moinhos", confirma porque João Bosco e Aldir Blanc foram considerados os "reis das metáforas" pela crítica especializada:

Acreditar  
Na existência dourada do sol  
Mesmo que em plena boca  
Nos bata o açoite contínuo da noite.  
Arrebentar  
A corrente que envolve o amanhã,  
Despertar as espadas,  
Varrer as esfinges das encruzilhadas.  
Todo esse tempo  
Foi igual a dormir num navio:  
Sem fazer movimento,  
Mas tecendo o fio da água e do vento.  
Eu, baderneiro,  
Me tornei cavaleiro,  
Malandramente,

Pelos caminhos.  
Meu companheiro  
Tá armado até os dentes:  
Já não há mais moinhos  
Como os de antigamente  
(O cavaleiro e os moinhos)

Esta canção, que em princípio pode parecer uma reflexão existencial, foi muito significativa na "rede de recados" para romper o silêncio político imposto pelo Regime, e que dificilmente seria vetada pela censura. Usando de metáforas ("Nos bata o açoite contínuo da noite", revelando as sessões de tortura ocorridas nos "porões" dos órgãos repressores; "A corrente que envolve o amanhã", demonstrando a falta de liberdade; "... as esfinges da encruzilhada", numa clara alusão aos agentes da repressão que se infiltravam entre artistas e estudantes para denunciá-los aos órgãos repressores; "Meu companheiro tá armado até os dentes: / Já não há mais moinhos como os de antigamente", revelando que segmentos mais politizados buscaram uma solução através da luta armada, contra um inimigo não mais inanimado, e sim real e armado), os autores denunciam um inimigo concreto, que acorrenta, açoita e guarda as encruzilhadas. Contudo, a exemplo de outras canções da dupla, "O cavaleiro e os moinhos" possui um texto complexo, que apenas o ouvinte mais familiarizado com textos literários perceberia a

intencionalidade inerente a obra.

No samba "Plataforma" eles se apropriam das linguagens dos discursos dos políticos nos palanques eleitorais e associam à linguagem das escolas de samba. O carnaval surge como festa de liberação social e política, imagem também recorrente a Chico Buarque. O povo deve se organizar, independente de "lemas" e divisas, para que sacuda e arrebente o isolamento social e político dos anos 70.

Não põe corda no meu bloco  
Nem vem com teu carro chefe  
Não dá ordem ao pessoal  
Não traz lema nem divisa  
Que a gente não precisa  
Que organizem nosso carnaval  
Não sou candidato a nada,  
Meu negócio é madrugada  
Mas meu coração não se conforma  
O meu peito é do contra  
E por isso mete bronca  
Nesse samba plataforma  
Por um bloco que derrube esse coreto  
Por passistas à vontade,  
Que não dancem o minueto  
Por um bloco sem bandeira ou fingimento  
Que balance e abagunce o desfile e o julgamento  
Por um bloco que aumente o movimento  
Que sacuda e arrebente o cordão de isolamento  
Não põe no meu

(Plataforma)



Na toada "O corsário", João Bosco e Aldir Blanc falam de silêncio, prisão, solidão e exílio. É uma canção que nos permite perceber o medo de uma situação imposta, mas o desejo de liberdade é maior e o medo é superado e o silêncio quebrado ("E a voz vibra / E a mão escreve mar...", "Que mancham o silêncio e o cais"). A prisão e o exílio, tão presentes na década de setenta também são resgatados ("Por você eu teu corsário preso / Vou partir na geleira azul da solidão..."). A aposta na resistência feita pela dupla fica registrada nas mensagens enviadas através de suas canções com o objetivo de quebrar o bloqueio, o medo e o silêncio imposto pelo regime ("Mesmo que eu mande em garrafas / Mensagens por todo o mar / Meu coração tropical partirá esse gelo e irá")

Meu coração tropical está coberto de neve mas  
Ferve em seu cofre gelado  
E a voz vibra e a mão escreve mar  
Bendita lâmina grave que fere a parede e traz  
As febres loucas e breves  
Que mancham o silêncio e o cais  
Roserais nova granada de Espanha  
Por você eu teu corsário preso  
Vou partir na geleira azul da solidão  
E buscar a mão do mar  
Me arrastar até o mar procurar o mar  
Mesmo que eu mande em garrafas

Mensagens por todo o mar  
 Meu coração tropical partirá esse gelo e irá  
 Com as garrafas de naufragos  
 E as rosas partindo o ar  
 Nova granada de Espanha  
 E as rosas partindo o ar  
 (Corsário)

Em "Jardim de Infância", a dupla resgata as brincadeiras de criança para denunciar a realidade brasileira dos anos 70: metaforicamente eles falam dos desaparecidos e da passividade de alguns segmentos da sociedade que acatavam as ordens sem questionar ("O dragão comendo gente / E a bela-adormecida sem acordar / Tudo o que o mestre mandar"). A imagem da repressão fica evidenciada nas palavras "pistolas, morteiros", que obriga a sociedade a "pisar em ovos" e "pular fogueira", ou seja, era necessário saber o que falar e com quem falar para não cair nas mãos dos mecanismos da repressão. As perseguições eram constantes ("[...] polícia e ladrão), bem como as torturas ("Tem carniça e palmatória / Bem no seu portão", "Chicotinho tá queimando" e "Atirei o pau no gato"). Bosco e Blanc denunciam a sociedade do "faz-de-contas", que o regime militar insiste em mostrar.

E como um conto-de-fadas:  
 Tem sempre uma bruxa pra apavorar.  
 O dragão comendo gente

E a bela-adormecida sem acordar.  
Tudo que o mestre mandar,  
E a cabra-cega roda sem enxergar.  
E você se escondeu,  
E você esqueceu...  
Pique, pau, cuspe em distância,  
Pés pisando em ovos - veja você...  
Um tal de pular fogueira,  
Pistolas, morteiros - veja você...  
Pega, malhação de Judas,  
E quebra-cabeças - veja você...  
E você se escondeu,  
E você não quis ver...  
Olha o bobo na berlinda,  
Olha o pau-no-gato, polícia e ladrão...  
Tem carniça e palmatória  
Bem no seu portão.  
Você vice o faz-de-conta,  
Diz que é de mentira, brinca até cair...  
Chicotinho tá queimando  
- Mamãe, posso ir?  
Pique, pau, cuspe em distância,  
Pés pisando em ovos, bruxa, dragão...  
E a cabra-cega vai de roldão...  
Pega, malhação de Judas  
E um passarinho morto no chão...  
E você conheceu,  
E você aprendeu...

(Jardins de Infância)

Em "Casa de marimbondo", João Bosco e Aldir Blanc lançam um desafio e deixam explícito que suas canções são protestos ("Meu samba é casa de marimbondos"), e que quanto mais o

regime militar os reprime, mais eles resistem/atacam ("Tem sempre enxame pra quem mexer"). Denunciam o poder da censura que veta e mutila as artes por considerá-las perigosas à sociedade ("Tem gente aí que acha / Que samba é contravenção / ... / Que é nego que acredita / Que sempre tá com a razão"), negando, de maneira incisiva o discurso oficial ("Essa não! essa não! essa não!") jamais "aceitando a situação" imposta.

Meu samba é casa de marimbondo:  
 Tem sempre enxame pra quem mexer  
 Não sabe com quem está falando,  
 Nem quer saber, nem quer saber, nem quer saber.  
 Tem gente aí que acha  
 Que samba é contravenção  
 Eu saco bem o tipo  
 E sou de opinião  
 Que é nego que acredita  
 Que sempre tá com a razão.  
 Meu samba sempre diz:  
 Essa não! essa não! essa não!

Se o morro fica fazendo média  
 E aceitando a situação,  
 Meu samba chega e, de cara feia,  
 Dá decisão, dá decisão, dá decisão.  
 (Casa de marimbondo)

Em "O bêbado e a equilibrista", uma das canções mais populares da dupla e que veio a ser citada pela imprensa como

"O Hino da Anistia", promulgada em 1979, eles resgatam o sofrimento e as torturas quando citam as "Marias e Clarisses" (Clarisse era o nome da esposa do jornalista Wladimir Herzog<sup>6</sup>, e "Marias" é uma clara alusão a todas as outras esposas e mães que perderam seus parentes). Lembram também dos exilados, quando cantam "que sonha com a volta do irmão do Henfil / com tanta gente que partiu", resgatando a figura do sociólogo Herbert de Souza, o Betinho, assim como tantos outros que partiram para o exílio ("num rabo de foguete").

Caía

A tarde feito um viaduto

E um bêbado trajando luto

Me lembrou Carlitos

E a lua

Tal qual a dona do bordel

Pedia a cada estrela fria

Um brilho de aluguel

E nuvens

Lá no mata-borrão do céu

Chupavam manchas torturadas

Que sufoco

Louco

O bêbado com chapéu coco

Fazia irreverências mil

---

<sup>6</sup> Wladimir Herzog, jornalista morto em outubro de 1975 nas dependências do DOI-CODI durante o governo Geisel. Segundo nota oficial distribuída à imprensa em 26 de outubro de 1975, assinada pelo General Ednardo D'Ávilla Mello, comandante do segundo exército, o jornalista cometeu suicídio.

Pra noite do Brasil

Meu Brasil

Que sonha

Com a volta do irmão do Henfil

Com tanta gente que partiu

Num rabo de foguete

Chora

A nossa pátria mãe gentil

Choram Marias e Clarisses

No solo do Brasil

Mas sei

Que uma dor assim pungente

Não há de ser inutilmente

A esperança dança

Na corda bamba de sombrinha

Em cada passo dessa linha

Pode se machucar

Azar

A esperança equilibrista

Sabe que o show de todo artista

Tem que continuar

(O bêbado e a equilibrista)

Num contexto de abertura política, os compositores, através de uma sequência de imagens alegóricas, culminam dizendo que "a esperança equilibrista/sabe que o show de todo artista / tem que continuar". Esta imagem sintetiza, segundo nossa compreensão, a posição que a música assumiu perante o contexto político brasileiro nos anos setenta.

## 6 CONCLUSÃO

Em nossa dissertação, evidenciamos o papel histórico-político da Música Popular Brasileira diante do momento repressivo (1968-1979), destacando a obra produzida pela dupla João Bosco e Aldir Blanc, demonstrando a relação da canção com a censura implementada pelo regime militar.

Partimos do pressuposto de que a censura, naquele momento, pretendia coibir a enunciação da realidade social e a mobilização política dos diversos segmentos de oposição ao regime. A lógica da censura pautava-se na proibição da circulação da palavra política, ou seja, se a palavra não circulasse, não teria eficácia política e, conseqüentemente, não estimularia uma mobilização social. O silêncio político era fundamental para que o regime militar consolidasse seu modelo autoritário de governo. A canção, naquele período, foi um dos modos de expressão que sutilmente mantiveram a palavra política circulando em determinados segmentos da sociedade, na medida em que, burlando o cerco da censura, alguns compositores engajados passavam seus "recados".

Nesse esforço, procuramos acompanhar as etapas percorridas pela Música popular Brasileira, até chegarmos à canção de cunho político dos anos setenta. E vimos também como

o silêncio imposto pelo regime militar era quebrado, através das metáforas, dos discursos reticentes e do falar pela negação, que essas canções comportavam.

Insistimos em retratar o universo poético dos compositores engajados desse período e ressaltamos seu discurso dialético, no qual a crítica social e política era uma constante. Posicionando-se contra a ideologia oficial, esses compositores contestavam a insensibilidade do sistema, a indiferença e a opressão exercida. Denunciavam de modo incisivo a política de repressão que se instalou no país pós-64 e que atingiu seu momento mais duro entre os anos de 1969 e 1973.

Nossa intenção foi discutir a posição que a canção engajada assumiu na recusa em aceitar a situação vigente, e, como a palavra cantada adquiriu um forte poder de penetração em determinados segmentos, na qual o poeta metaforicamente induzia à formação de um "cordão", com o objetivo de mobilizar as massas para a oposição, quase sempre inspirados no sentimento revolucionário, tão recorrente naquele período.

Os compositores João Bosco e Aldir Blanc foram privilegiados em nossa pesquisa pela especificidade de sua obra. Diferentemente da maioria dos compositores políticos dos anos setenta, afastavam-se daquele modelo sustentado por Walnice Galvão em sua análise ideológica da Música Popular



Brasileira, já referenciada, na qual as canções do período limitavam-se em cantar apenas a falta de liberdade no espaço público, enfatizando o "dia que virá, o amanhã libertador". Eles privilegiavam também o privado, o cotidiano das pessoas comuns e as tensões que marcavam a sociedade. Admitimos contudo, que suas letras são extremamente difíceis de interpretar e certamente um público muito restrito entendia suas mensagens e seus "recados". Isso, no entanto, não nos deteve na busca das metáforas que suas canções traziam com o objetivo de manter a circulação da palavra no período repressivo.

Da mesma forma que os outros compositores do período, a dupla João Bosco e Aldir Blanc utilizam-se da indústria cultural como canal para atingir seu público. Esta mesma indústria cultural estava sob a censura do regime. No entanto, é ela quem vai formar o público consumidor da arte engajada, caracterizando a grande contradição cultural do período. Mas, ao contrário dos outros autores, esta dupla não procura dirigir, por meio de suas mensagens, o público para uma ação previamente estabelecida como a revolução, a reforma agrária ou a luta armada, nem elegem este ou aquele personagem do cotidiano como agente histórico de transformações (prática recorrente dos artistas influenciados pelas esquerdas). No caso desta dupla, o homem comum com seus problemas comuns,

seus sentimentos mais pueris, são trazidos para o cenário da história do Brasil.

Concluimos que as canções políticas analisadas em nossa dissertação foram significativas na circulação da palavra política que o regime insistia em censurar, mantendo acesa uma luz para tentar extinguir a longa "noite do Brasil".

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. Textos escolhidos. In: **Os pensadores**. São Paulo : Nova Cultural, 1991.
2. AYALA, Marcos. **Cultura popular no Brasil**. 2ª ed. São Paulo : Ática, 1995.
3. BAHIANA, Ana Maria. **Nada será como antes. M.P.B. nos anos 70**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1980.
4. BRESCIANI, Maria Stella (org.). **Jogos da política**. São Paulo : ANPUH / Marco Zero / FAPESP, 1982.
5. CALDAS, Waldenyr. **Iniciação à Música Popular Brasileira**. 2ª ed. São Paulo : Ática, 1989.
6. CAMPOS, Augusto de. **Balanço da bossa e outras novas**. São Paulo, 1986.
7. CANDIDO, Antônio. **A dialética da malandragem**. Rio de Janeiro : Graal, 1980.
8. COMBLIN, Joseph. **A ideologia da Segurança Nacional**. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 1980.
9. ECHEVERRIA, Regina. **Furacão Elis**. Rio de Janeiro : Editorial Nórdica, 1985.
10. ECO, Umberto. **Apocalípticos e integrados**. São Paulo : Editora Perspectiva, 1993.
11. **ENCICLOPÉDIA ABRIL**. São Paulo : Editora Abril, 1973.

12. ESCOLA SUPERIOR DE GUERRA. **Manual Básico da Escola Superior de Guerra.** Departamento de Estudos. MB. 75, 1975.
13. FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder.** Rio de Janeiro : Graal, 1984
14. GALVÃO, Walnice. Uma análise ideológica da M.P.B. In: \_\_\_\_\_. **Saco de Gatos.** São Paulo : Duas Cidades, 1979.
15. GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas.** São Paulo : Companhia das Letras, 1988.
16. HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural na esfera pública.** Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1984.
17. HOLLANDA, H. B.; GONÇALVES, M. A. **Cultura e participação nos anos 60.** 8ª ed. São Paulo : Editora Brasiliense, 1990.
18. HOLLANDA, H. B.; PEREIRA, C. A. M. **Patrulhas ideológicas - Arte e engajamento em debate.** São Paulo : Editora Brasiliense, 1980.
19. KRISCHKE, Paulo J. (org.). **Brasil: do "Milagre" à "Abertura".** São Paulo : Cortez, 1982.
20. KUBRUSLY, Maurício. **História da M. P. B. v. João Bosco e Aldir Blanc.** São Paulo : Editora Abril, 1982.
21. MICELI, Sônia. **Imitação da vida. Pesquisa exploratória sobre a telenovela.** Tese (Mestrado, FFLCH). Universidade Federal de São Paulo, 1973.
22. MONTANARI, Valdir. **História da música - da idade da pedra à idade do rock.** 2ª ed. São Paulo : Editora Ática, 1993.

23. MORAES, J. **História da Música Popular Brasileira**. v. Paulinho da Viola. São Paulo : Editora Abril, 1982.
24. ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira, cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo : Editora Brasiliense, 1988.
25. PERROT, Michelle. **Os excluídos da história : operários, mulheres e prisioneiros**. Rio de Janeiro : Editora Paz e Terra, 1988.
26. SANT'ANNA, Afonso Romano de. **Música popular e moderna poesia brasileira**. 3ª ed. Rio de Janeiro : Editora Petrópolis, 1986.
27. SORJ, Bernardo; ALMEIDA, Maria H. T.(org.). **Sociedade e política no Brasil pós-64**. São Paulo : Brasiliense, 1983.
28. TEIXEIRA, Nuno Severino. **A História Política na historiografia contemporânea**. "Ler História", nº 13, 1988, p.77-102)
29. VASCONCELLOS, Gilberto. **Música popular: de olho na fresta**. Rio de Janeiro : Editora Graal, 1973.
30. WEFFORT, Francisco Correia. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro : Editora Paz e Terra, 1978.
31. WISNIK, José Miguel. O minuto e o milênio. In: **Os anos 70. Música popular**. São Paulo : Editora Europa, 1979.

## ANEXO 1 - CANÇÕES

1. Apesar de Você. Composição de Chico Buarque, interpretação de Chico Buarque, L.P. **Chico Buarque**, censurada em 1970 e liberada em 1978.
2. Cordão. Composição de Chico Buarque, interpretação de Chico Buarque, L.P. **Chico Canta**, 1974.
3. Anna de Amsterdã. Composição de Chico Buarque, interpretação de Chico Buarque, L.P. **Chico Buarque**, censurada em 1970 e liberada em 1978.
4. Bárbara. Composição de Chico Buarque, interpretação de Chico Buarque, L.P. **Chico Canta**, 1974.
5. Fado Tropical. Composição de Chico Buarque, interpretação do grupo vocal MPB-4, L.P. **Tempo e contratempo**, 1974.
6. Bom conselho. Composição de Chico Buarque, interpretação de Chico Buarque e Caetano Veloso, L.P. **Chico e Caetano juntos e ao vivo**, 1972.
7. Sinal fechado. Composição de Paulinho da Viola, interpretação de Paulinho da Viola, compacto duplo, 1969; e Chico Buarque, L.P. **Sinal fechado**, 1974.
8. Festa imodesta. Composição de Caetano Veloso e Chico Buarque, interpretação de Chico Buarque, L.P. **Sinal fechado**, 1974.
9. Comportamento geral. Composição de Luiz Gonzaga Júnior, interpretação de Luiz Gonzaga Júnior, L.P. **Luiz Gonzaga Júnior**, 1973.

10. A noite. Composição de Ivan Lins e Victor Martins, interpretação de Ivan Lins, L.P. **A noite**, 1978.
11. Clube da esquina. Composição de Milton Nascimento, Lô Borges e Márcio Borges, L.P. **Clube da esquina**, 1972.
12. Corrente. Composição de Chico Buarque, interpretação de Chico Buarque, L.P. **Caros amigos**, 1976.
13. Rancho da goiabada. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, L.P. **Galos de Briga**, 1976.
14. De frente pro crime. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, L.P. **Quatro paredes**, 1974.
15. Transversal do tempo. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, L.P. **Galos de briga**, 1976.
16. Tiro de misericórdia. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, L.P. **Tiro de misericórdia**, 1976.
17. Incompatibilidade de gênios. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de Clementina de Jesus, L.P. **Clementina de Jesus**, 1975.
18. Dois prá lá, dois prá cá. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de Elis Regina, L.P. **Elis**, 1974.
19. Falso brilhante. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, L.P. **Tiro de misericórdia**, 1977; e Elis Regina, L.P. **Falso brilhante**, 1977.

20. Miss suéter. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, L.P. **Galos de briga**, 1976.
21. Latin Lover. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, L.P. **Galos de briga**, 1976.
22. Feminismo no Estácio. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, L.P. **Galos de briga**, 1976.
23. Ronco da cuíca. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação do grupo vocal MPB-4, L.P. **Canto dos homens**, 1976.
24. O mestre-sala dos mares. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, L.P. **Caça à raposa**, 1975.
25. Agnus Sei. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, Disco de Bolso do jornal O Pasquim, 1972.
26. Kid Cavaquinho. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de Maria Alcina, L.P. **Maria Alcina**, 1974.
27. Galos de briga. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, L.P. **Galos de briga**, 1976.
28. Querelas do Brasil. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de Elis Regina, L.P. **Transversal do tempo**, 1978.
29. Bala com bala. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de Elis Regina, L.P. **Elis Regina**, 1972.



30. Caça à raposa. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de Elis Regina, L.P. **Elis Regina**, 1974; e João Bosco, L.P. **Caça à raposa**, 1975.
31. O caválheiro e os moinhos. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, L.P. **Galos de Briga**, 1976.
32. Plataforma. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, compacto simples, 1976.
33. Corsário. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, compacto simples, 1976.
34. Jardim de infância. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, L.P. **Caça à raposa**, 1975.
35. Casa de marimbondo. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de João Bosco, L.P. **Caça à raposa**, 1975.
36. O bêbado e a equilibrista. Composição de João Bosco e Aldir Blanc, interpretação de Elis Regina, L.P. **Elis, essa mulher**, 1979.

**ANEXO 2 - LEIS**

DECRETO-LEI N. 1.077 — DE 26 DE JANEIRO DE 1970  
Dispõe sobre a execução do artigo 153, § 8.º, parte final, da Constituição  
da República Federativa do Brasil

O Presidente da República, usando da atribuição que lhe confere o artigo 53, inciso I da Constituição; e

Considerando que a Constituição da República, no artigo 153, § 8.º, dispõe que não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes;

LEGISLAÇÃO

— 32 —

FEDERAL

Considerando que essa norma visa a proteger a instituição da família, preservar-lhe os valores éticos e assegurar a formação sadia e digna da mocidade;

Considerando, todavia, que algumas revistas fazem publicações obscenas e canais de televisão executam programas contrários à moral e aos bons costumes;

Considerando que se tem generalizado a divulgação de livros que ofendem frontalmente à moral comum;

Considerando que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, instigam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade brasileira;

Considerando que o emprêgo desses meios de comunicação obedece a um plano subversivo, que põe em risco a segurança nacional, decreta:

Art. 1.º Não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes, quaisquer que sejam os meios de comunicação.

Art. 2.º Caberá ao Ministério da Justiça, através do Departamento de Polícia Federal, verificar, quando julgar necessário, antes da divulgação de livros e periódicos, a existência de matéria infringente da proibição enunciada no artigo anterior.

Parágrafo único. O Ministro da Justiça fixará, por meio de portaria, o modo e a forma da verificação prevista neste artigo.

Art. 3.º Verificada a existência de matéria ofensiva à moral e aos bons costumes, o Ministro da Justiça proibirá a divulgação da publicação e determinará a busca e a apreensão de todos os seus exemplares.

Art. 4.º As publicações vindas do estrangeiro e destinadas à distribuição ou venda no Brasil também ficarão sujeitas, quando de sua entrada no país, à verificação estabelecida na forma do artigo 2.º deste Decreto-Lei.

Art. 5.º A distribuição, venda ou exposição de livros e periódicos que não hajam sido liberados ou que tenham sido proibidos, após a verificação prevista neste Decreto-Lei, sujeita os infratores, independentemente da responsabilidade criminal:

I — A multa no valor igual ao do preço de venda da publicação, com o mínimo de NCr\$ 10,00 (dez cruzeiros novos);

II — A perda de todos os exemplares da publicação, que serão incinerados à sua custa.

Art. 6.º O disposto neste Decreto-Lei não exclui a competência dos Juizes de Direito, para adoção das medidas previstas nos artigos 61 e 62 da Lei n. 5.250 (\*), de 9 de fevereiro de 1967.

Art. 7.º A proibição contida no artigo 1.º deste Decreto-Lei aplica-se às diversões e espetáculos públicos, bem como à programação das emissoras de rádio e televisão.

Parágrafo único. O Conselho Superior de Censura, o Departamento de Polícia Federal e os Juizados de Menores, no âmbito de suas respectivas competências, assegurarão o respeito ao disposto neste artigo.

Art. 8.º Este Decreto-Lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.

Emílio G. Médici — Presidente da República.

Alfredo Buzaid.

Art. 2º É livre a publicação e circulação, no território nacional, de livros e de jornais e outros periódicos, salvo se clandestinos (artigo 11), ou quando atentem contra a moral e os bons costumes.

§ 1º A exploração dos serviços de radiodifusão depende de permissão ou concessão federal, na forma da lei.

§ 2º É livre a exploração de empresas que tenham por objeto o agenciamento de notícias, desde que registradas nos termos do artigo 8.

Art. 3º É vedada a propriedade de empresas jornalísticas, sejam políticas ou simplesmente noticiosas, a estrangeiros e a sociedades por ações no portador.

§ 1º Nem estrangeiros nem pessoas jurídicas, excetuados os partidos políticos nacionais, poderão ser sócios ou participar de sociedades proprietárias de empresas jornalísticas, nem exercer sobre elas qualquer tipo de controle direto ou indireto.

§ 2º A responsabilidade e a orientação intelectual e administrativa das empresas jornalísticas caberão, exclusivamente, a brasileiros natos, sendo rigorosamente vedada qualquer modalidade de contrato de assistência técnica com empresas ou organizações estrangeiras que lhes faculte, sob qualquer pretexto ou maneira, ter participação direta, indireta ou sub-reptícia, por intermédio de prepostos ou empregados, na administração e na orientação da empresa jornalística.

§ 3º A sociedade que explorar empresa jornalística poderá ter a forma civil ou comercial, respeitadas as restrições constitucionais e legais relativas à sua propriedade e direção.

§ 4º São empresas jornalísticas, para os fins da presente lei, aquelas que editarem jornais, revistas ou outros periódicos. Equiparam-se às empresas jornalísticas, para fins de responsabilidade civil e penal, as que explorarem serviços de radiodifusão e televisão e o agenciamento de notícias.

§ 5º Qualquer pessoa que emprestar seu nome ou servir de instrumento para violação do disposto nos parágrafos anteriores ou que emprestar seu nome para se ocultar o verdadeiro proprietário, sócio, responsável ou orientador intelectual ou administrativo das empresas jornalísticas, será punida com a pena de 1 a 3 anos de detenção e multa de 10 a 100 salários-mínimos vigentes na Capital do País.

§ 6º As mesmas penas serão aplicadas àquele em proveito de quem reverter a simulação ou que a houver determinado ou promovido.

Art. 4º Caberá exclusivamente a brasileiros natos a responsabilidade e a orientação intelectual e administrativa dos serviços de notícias, reportagens, comentários, debates e entrevistas, transmitidos pelas empresas de radiodifusão.

§ 1º É vedado às empresas de radiodifusão manter contratos de assistência técnica com empresas ou organizações estrangeiras, quer a respeito de administração, quer de orientação, sendo rigorosamente proibido que estas, por qualquer forma ou modalidade, pretexto ou expediente, mantenham ou nomeiem servidores ou técnicos que, de forma direta ou indireta, tenham intervenção ou conhecimento da vida administrativa ou da orientação da empresa de radiodifusão.

§ 2º A vedação do parágrafo anterior não alcança a parte estritamente técnica ou artística da programação e do aparelhamento da empresa.

Art. 5º As proibições a que se referem o § 2º do artigo 3º e o § 1º do artigo 4º não se aplicam aos casos de contrato de assistência técnica, com empresa ou organização estrangeira, não superior a seis meses e exclusivamente referente à fase de instalação e início de funcionamento de equipamento, máquinas e aparelhamento técnicos.

Art. 6º Depende de prévia aprovação do CONTEL qualquer contrato que uma empresa de radiodifusão pretenda fazer com empresa ou organização estrangeira, que possa, de qualquer forma, ferir o espírito das disposições dos artigos 3º e 4º, sendo também proibidas quaisquer modalidades contratuais que de maneira direta ou indireta assegurem a empresas ou organizações estrangeiras participação nos lucros brutos ou líquidos das empresas jornalísticas ou de radiodifusão.

Art. 7º No exercício da liberdade de manifestação do pensamento e de informação não é permitido o anonimato. Será, no entanto, assegurado e respeitado o

## LEI N. 5.250 — DE 9 DE FEVEREIRO DE 1967

Regula a liberdade de manifestação do pensamento e de informações

### CAPÍTULO I

#### Da Liberdade de Manifestação do Pensamento e da Informação

Art. 1º É livre a manifestação do pensamento e a procura, o recebimento e a difusão de informações ou idéias, por qualquer meio, e sem dependência de censura, respondendo cada um, nos termos da lei, pelos abusos que cometer.

§ 1º Não será tolerada a propaganda de guerra, de processos de subversão da ordem política e social ou de preconceitos de raça ou classe.

§ 2º O disposto neste artigo não se aplica a espetáculos e diversões públicas, que ficarão sujeitos à censura, na forma da lei, nem na vigência do estado de sítio, quando o Governo poderá exercer a censura sobre os jornais ou periódicos e empresas de radiodifusão e agências noticiosas nas matérias atinentes aos motivos que o determinaram, como também em relação aos executores daquela medida.

sigilo quanto às fontes ou origem das informações recebidas ou recolhidas por jornalistas, radio-repórteres ou comentaristas.

§ 1º Todo jornal ou periódico é obrigado a estampar, no seu cabeçalho, o nome do diretor ou redator-chefe, que deve estar no gozo dos seus direitos civis e políticos, bem como indicar a sede da administração e do estabelecimento gráfico onde é impresso, sob pena de multa diária de, no máximo, um salário-mínimo da região, nos termos do artigo 10.

§ 2º Ficará sujeito à apreensão pela autoridade policial todo impresso que, por qualquer meio, circular ou for exibido em público sem estampar o nome do autor e editor, bem como a indicação da oficina onde foi impresso, sede da mesma e data da impressão.

§ 3º Os programas de noticiário, reportagens, comentários, debates e entrevistas, nas emissoras de radiodifusão, deverão enunciar, no princípio e ao final de cada um, o nome do respectivo diretor ou produtor.

§ 4º O diretor ou principal responsável do jornal, revista, rádio e televisão manterá em livro próprio, que abrirá e rubricará em todas as folhas, para exibir em juízo, quando para isso for intimado, o registro dos pseudônimos, seguidos da assinatura dos seus utilizantes, cujos trabalhos sejam ali divulgados.

## CAPÍTULO II

### Do Registro

Art. 8º Estão sujeitos a registro no cartório competente do Registro Civil das Pessoas Jurídicas:

I — os jornais e demais publicações periódicas;

II — as oficinas impressoras de quaisquer naturezas, pertencentes a pessoas naturais ou jurídicas;

III — as empresas de radiodifusão que mantenham serviços de notícias, reportagens, comentários, debates e entrevistas;

IV — as empresas que tenham por objeto o agenciamento de notícias.

Art. 9º O pedido de registro conterá as informações e será instruído com os documentos seguintes:

I — no caso de jornais ou outras publicações periódicas:

a) título do jornal ou periódico, sede da redação, administração e oficinas impressoras, esclarecendo, quanto a estas, se são próprias ou de terceiros, e indicando, neste caso, os respectivos proprietários;

b) nome, idade, residência e prova de nacionalidade do diretor ou redator-chefe;

c) nome, idade, residência e prova de nacionalidade do proprietário;

d) se propriedade de pessoa jurídica, exemplar do respectivo estatuto ou contrato social e nome, idade, residência e prova da nacionalidade dos diretores, gerentes e sócios da pessoa jurídica proprietária;

II — no caso de oficinas impressoras:

a) nome, nacionalidade, idade e residência do gerente e do proprietário, se pessoa natural;

b) sede da administração, lugar, rua e número onde funcionam as oficinas e denominação, destas;

c) exemplar do contrato ou estatuto social, se pertencentes a pessoa jurídica.

III — no caso de empresas de radiodifusão:

a) designação da emissora, sede da sua administração e local das instalações do estúdio;

b) nome, idade, residência e prova de nacionalidade do diretor ou redator-chefe responsável pelos serviços de notícias, reportagens, comentários, debates e entrevistas.

IV — no caso de empresas noticiosas:

a) nome, nacionalidade, idade e residência do gerente e do proprietário, se pessoa natural;

b) sede da administração;

c) exemplar do contrato ou estatuto social, se pessoa jurídica.

Parágrafo único. As alterações em qualquer dessas declarações ou documentos deverão ser averbadas no registro no prazo de 8 (oito) dias.

Art. 10. A falta de registro das declarações exigidas no artigo anterior ou de averbação da alteração, será punida com multa que terá o valor de meio a dois salários-mínimos da região.

§ 1º A sentença que impuser a multa fixará prazo, não inferior a 20 dias, para registro ou alteração das declarações.

§ 2º A multa será liminarmente aplicada pela autoridade judiciária, cobrada por processo executivo, mediante ação do Ministério Público, depois que, marcado pelo juiz, não for cumprido o despacho.

§ 3º Se o registro ou alteração não for efetivado no prazo referido no § 1º deste artigo, o juiz poderá impor nova multa, agravando-a de 50% (cinquenta por cento) toda vez que seja ultrapassado de dez dias o prazo assinalado na sentença.

Art. 11. Considera-se clandestino o jornal ou outra publicação periódica não registrado nos termos do artigo 9º, ou de cujo registro não constem o nome e qualificação do diretor ou redator e do proprietário.

## CAPÍTULO III

### Dos Abusos no Exercício da Liberdade de Manifestação do Pensamento e Informação

Art. 12. Aquêles que, através dos meios de informação e divulgação, praticarem abusos no exercício da liberdade de manifestação do pensamento e informação ficarão sujeitos às penas desta Lei e responderão pelos prejuízos que causarem.

Parágrafo único. São meios de informação e divulgação, para os efeitos deste artigo, os jornais e outras publicações periódicas, os serviços de radiodifusão e os serviços noticiosos.

Art. 13. Constituem crimes na exploração ou utilização dos meios de informação e divulgação os previstos nos artigos seguintes.

Art. 14. Fazer propaganda de guerra, de processos para subversão da ordem política e social ou de preconceitos de raça ou classe:

Pena: De 1 a 4 anos de detenção.

Art. 15. Publicar ou divulgar:

a) segredo de Estado, notícia ou informação relativa à preparação da defesa interna ou externa do País, desde que o sigilo seja justificado como necessário, mediante norma ou recomendação prévia determinando segredo, confidência ou reserva;

b) notícia ou informação sigilosa, de interesse da segurança nacional, desde que exista, igualmente, norma ou recomendação prévia determinando segredo, confidência ou reserva;

Pena: De 1 (um) a 4 (quatro) anos de detenção.

Art. 16. Publicar ou divulgar notícias falsas ou fatos verdadeiros truncados ou deturpados, que provoquem:

I — perturbação da ordem pública ou alarma social;

II — desconfiança no sistema bancário ou abalo de crédito de instituição financeira ou de qualquer empresa, pessoa física ou jurídica;

III — prejuízo ao crédito da União, do Estado, do Distrito Federal ou do Município;

IV — sensível perturbação na circulação das mercadorias e dos títulos imobiliários no mercado financeiro.

Pena: De 1 (um) a 6 (seis) meses de detenção, quando se tratar do autor do escrito ou transmissão incriminada, e multa de 5 (cinco) a 10 (dez) salários-mínimos da região.

Parágrafo único. Nos casos dos incisos I e II, se o crime é culposos:

Pena: Detenção, de 1 (um) a 3 (três) meses, ou multa de 1 (um) a 10 (dez) salários-mínimos da região.

Art. 17. Ofender a moral pública e os bons costumes:

Pena: Detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, e multa de 1 (um) a 20 (vinte) salários-mínimos da região.

Parágrafo único. Divulgar, por qualquer meio e de forma a atingir seus objetivos, anúncio, aviso ou resultado de loteria não autorizada, bem como de jogo proibido, salvo quando a divulgação tiver por objetivo inequívoco comprovar ou criticar a falta de repressão por parte das autoridades responsáveis:

Pena: Detenção, de 1 (um) a 3 (três) meses, ou multa de 1 (um) a 5 (cinco) salários-mínimos da região.

Art. 18. Obter ou procurar obter para si ou para outrem, favor, dinheiro ou outra vantagem para não fazer ou impedir que se faça publicação, transmissão ou distribuição de notícias:

Pena: Reclusão, de 1 (um) a 4 (quatro) anos, e multa de 2 (dois) a 30 (trinta) salários-mínimos da região.

§ 1º Se a notícia cuja publicação, transmissão ou distribuição se prometeu não fazer ou impedir que se faça, mesmo que expressada por desenho, figura, programa ou outras formas capazes de produzir resultados, for desabonadora da honra e da conduta de alguém:

Pena: Reclusão de 4 (quatro) a 10 (dez) anos, ou multa de 5 (cinco) a 50 (cinquenta) salários-mínimos da região.

§ 2º Fazer ou obter que se faça, mediante paga ou recompensa, publicação ou transmissão que importe em crime previsto na lei:

Pena: Reclusão de 1 (um) a 4 (quatro) anos, e multa de 2 (dois) a 30 (trinta) salários-mínimos da região.

Art. 19. Incitar à prática de qualquer infração às leis penais:

Pena: Um terço da prevista na lei para a infração provocada, até o máximo de 1 (um) ano de detenção, ou multa de 1 (um) a 20 (vinte) salários-mínimos da região.

§ 1º Se a incitação for seguida da prática do crime, as penas serão as mesmas cominadas a este.

§ 2º Fazer apologia de fato criminoso ou de autor de crime:

Pena: Detenção, de 3 (três) meses a 1 (um) ano, ou multa de 1 (um) a 20 (vinte) salários-mínimos da região.

Art. 20. Caluniar alguém, imputando-lhe falsamente fato definido como crime:

Pena: Detenção, de 6 (seis) meses a 3 (três) anos, e multa de 1 (um) a 20 (vinte) salários-mínimos da região.

§ 1º Na mesma pena incorre quem, sabendo falsa a imputação, reproduz a publicação ou transmissão caluniosa.

§ 2º Admite-se a prova da verdade, salvo se do crime imputado, embora de ação pública, o ofendido foi absolvido por sentença irrecorrível.

§ 3º Não se admite a prova da verdade contra o Presidente da República, o Presidente do Senado Federal, o Presidente da Câmara dos Deputados, os Ministros do Supremo Tribunal Federal, Chefes de Estado ou de Governo estrangeiro, ou seus representantes diplomáticos.

Art. 21. Difamar alguém, imputando-lhe fato ofensivo à sua reputação:

Pena: Detenção, de 3 (três) a 18 (dezoito) meses, e multa de 2 (dois) a 10 (dez) salários-mínimos da região.

§ 1º A exceção da verdade somente se admite:

a) se o crime é cometido contra funcionário público, em razão das funções ou contra órgão ou entidade que exerça funções de autoridade pública;

b) se o ofendido permite a prova.

§ 2º Constitui crime de difamação a publicação ou transmissão, salvo se motivada por interesse público, de fato delituoso, se o ofendido já tiver cumprido pena a que tenha sido condenado em virtude dele.

Art. 22. Injuriar alguém, ofendendo-lhe a dignidade ou decôro:

Pena: Detenção, de 1 (um) mês a 1 (um) ano, ou multa de 1 (um) a 10 (dez) salários-mínimos da região.

Parágrafo único. O juiz pode deixar de aplicar a pena:

- a) quando o ofendido, de forma reprovável, provocou diretamente a injúria;
- b) no caso de retorsão imediata, que consista em outra injúria.

Art. 23. As penas cominadas dos artigos 20 a 22 aumentam-se de um terço, se qualquer dos crimes é cometido:

I — contra o Presidente da República, Presidente do Senado, Presidente da Câmara dos Deputados, Ministro do Supremo Tribunal Federal, Chefe de Estado ou Governo estrangeiro, ou seus representantes diplomáticos;

II — contra funcionário público, em razão de suas funções;

III — contra órgão ou autoridade que exerça função de autoridade pública.

Art. 24. São puníveis, nos termos dos arts. 20 a 22, a calúnia, difamação e injúria contra a memória dos mortos.

Art. 25. Se de referências, alusões ou frases se infere calúnia, difamação ou injúria, quem se julgar ofendido poderá notificar judicialmente o responsável, para que, no prazo de 48 horas, as explique.

§ 1º Se neste prazo o notificado não dá explicação, ou, a critério do juiz, essas não são satisfatórias, responde pela ofensa.

§ 2º A pedido do notificante, o juiz pode determinar que as explicações dadas sejam publicadas ou transmitidas, nos termos dos artigos 29 e seguintes.

Art. 26. A retratação ou retificação espontânea, expressa e cabal, feita antes de iniciado o procedimento judicial, excluirá a ação penal contra o responsável pelos crimes previstos nos artigos 20 a 22.

§ 1º A retratação do ofensor, em juízo, reconhecendo, por termo lavrado nos autos, a falsidade da imputação, o eximirá da pena, desde que pague as custas do processo e promova, se assim o desejar o ofendido, dentro de 5 dias e por sua conta, a divulgação da notícia da retratação.

§ 2º Nos casos deste artigo e do § 1º, a retratação deve ser feita ou divulgada:

- a) no mesmo jornal ou periódico, no mesmo local, com os mesmos caracteres e sob a mesma epígrafe; ou
- b) na mesma estação emissora e no mesmo programa ou horário.

Art. 27. Não constituem abusos no exercício da liberdade de manifestação do pensamento e de informação:

I — a opinião desfavorável da crítica literária, artística, científica ou desportiva, salvo quando inequívoca a intenção de injuriar ou difamar;

II — a reprodução, integral ou resumida, desde que não constitua matéria reservada ou sigilosa, de relatórios, pareceres, decisões ou atos proferidos pelos órgãos competentes das Casas legislativas;

III — noticiar ou comentar, resumida ou amplamente, projetos e atos do Poder Legislativo, bem como debates e críticas a seu respeito;

IV — a reprodução integral, parcial ou abreviada, a notícia, crônica ou resenha dos debates escritos ou orais, perante juizes e tribunais, bem como a divulgação de despachos e sentenças e de tudo quanto for ordenado ou comunicado por autoridades judiciais;

V — a divulgação de articulados, quotas ou alegações produzidas em juízo pelas partes ou seus procuradores;

VI — a divulgação, a discussão e a crítica de atos e decisões do Poder Executivo e seus agentes, desde que não se trate da matéria de natureza reservada ou sigilosa;

VII — a crítica às leis e a demonstração de sua inconveniência ou inopertunidade;

VIII — a crítica inspirada pelo interesse público;

IX — a exposição de doutrina ou idéia.

Parágrafo único. Nos casos dos incisos II a VI deste artigo, a reprodução ou noticiário que contenha injúria, calúnia ou difamação deixará de constituir abuso no exercício da liberdade de informação, se forem fiéis e feitas de modo que não demonstrem má-fé.

Art. 28. O escrito publicado em jornais ou periódicos sem indicação de seu autor considera-se redigido:

I — pelo redator da seção em que é publicado, se o jornal ou periódico mantém seções distintas sob a responsabilidade de certos e determinados redatores, cujos nomes nelas figuram permanentemente;

II — pelo diretor ou redator-chefe, se publicado na parte editorial;

III — pelo gerente ou pelo proprietário das oficinas impressoras, se publicado na parte ineditorial.

§ 1º Nas emissões de radiodifusão, se não há indicação do autor das expressões faladas ou das imagens transmitidas, é tido como seu autor:

a) o editor ou produtor do programa, se declarado na transmissão;

b) o diretor ou redator registrado de acordo com o artigo 9º, inciso III, letra "b", no caso de programas de notícias, reportagens, comentários, debates ou entrevistas;

c) o diretor ou proprietário da estação emissora, em relação aos demais programas.

§ 2º A notícia transmitida por agência noticiosa presume-se enviada pelo gerente da agência de onde se origine, ou pelo diretor da empresa.

#### CAPÍTULO IV

##### Do Direito de Resposta

Art. 29. Toda pessoa natural ou jurídica, órgão ou entidade pública, que for acusado ou ofendido em publicação feita em jornal ou periódico, ou em transmissão de radiodifusão, ou a cujo respeito os meios de informação e divulgação veicularem fato inverídico ou errôneo, tem direito a resposta ou retificação.

§ 1º A resposta ou retificação pode ser formulada:

a) pela própria pessoa ou seu representante legal;

b) pelo cônjuge, ascendente, descendente e irmão, se o atingido está ausente do País, se a divulgação é contra pessoa morta, ou se a pessoa visada faleceu depois da ofensa recebida, mas antes de decorrido o prazo de decadência do direito de resposta.

§ 2º A resposta, ou retificação, deve ser formulada por escrito, dentro do prazo de 60 (sessenta) dias da data da publicação ou transmissão, sob pena de decadência do direito.

§ 3º Extingue-se ainda o direito de resposta com o exercício de ação penal ou civil contra o jornal, periódico, emissora ou agência de notícias, com fundamento na publicação ou transmissão incriminada.

Art. 30. O direito de resposta consiste:

I — na publicação da resposta ou retificação do ofendido, no mesmo jornal ou periódico, no mesmo lugar, em caracteres tipográficos idênticos ao escrito que lhe deu causa, e em edição e dia normais;

II — na transmissão da resposta ou retificação escrita do ofendido, na mesma emissora e no mesmo programa e horário em que foi divulgada a transmissão que lhe deu causa; ou

III — a transmissão da resposta ou da retificação do ofendido, pela agência de notícias, a todos os meios de informação e divulgação a que foi transmitida a notícia que lhe deu causa.

§ 1º A resposta ou pedido de retificação deve:

a) no caso de jornal ou periódico, ter dimensão igual à do escrito incriminado garantido o mínimo de 100 (cem) linhas;

b) no caso de transmissão por radiodifusão, ocupar tempo igual ao da transmissão incriminada, podendo durar no mínimo um minuto, ainda que aquela tenha sido menor;

c) no caso de agência de notícias, ter dimensão igual à da notícia incriminada.

§ 2º Os limites referidos no parágrafo anterior prevalecerão para cada resposta ou retificação em separado, não podendo ser acumulados.

§ 3º No caso de jornal, periódico ou agência de notícias, a resposta ou retificação será publicada ou transmitida gratuitamente, cabendo o custo da resposta ao ofensor ou ao ofendido, conforme decisão do Poder Judiciário, se o responsável não é o diretor ou redator-chefe do jornal, nem com ele tenha contrato de trabalho ou se não é gerente ou proprietário da agência de notícias nem com ela, igualmente, mantenha relação de emprego.

§ 4º Nas transmissões por radiodifusão, se o responsável pela transmissão incriminada não é o diretor ou proprietário da empresa permissionária, nem com esta tem contrato de trabalho, de publicidade ou de produção de programa, o custo da resposta cabe ao ofensor ou ao ofendido, conforme decisão do Poder Judiciário.

§ 5º Nos casos previstos nos §§ 3º e 4º, as empresas tem ação executiva para haver o custo de publicação ou transmissão da resposta daquele que é julgado responsável.

§ 6º Ainda que a responsabilidade de ofensa seja de terceiros, a empresa perde o direito de reembolso, referido no § 5º, se não transmite a resposta nos prazos fixados no artigo 31.

§ 7º Os limites máximos da resposta ou retificação, referidos no § 1º, podem ser ultrapassados, até o dobro, desde que o ofendido pague o preço da parte excedente, às tarifas normais cobradas pela empresa que explora o meio de informação ou divulgação.

§ 8º A publicação ou transmissão da resposta ou retificação, juntamente com comentários em caráter de réplica, assegura ao ofendido direito a nova resposta.

Art. 31. O pedido de resposta ou retificação deve ser atendido:

I — dentro de 24 horas, pelo jornal, emissora de radiodifusão ou agência de notícias;

II — no primeiro número impresso, no caso de periódico que não seja diário.

§ 1º No caso de emissora de radiodifusão, se o programa em que foi feita a transmissão incriminada não é diário, a emissora respeitará a exigência de publicação no mesmo programa, se constar do pedido resposta de retificação, e fará a transmissão no primeiro programa após o recebimento do pedido.

§ 2º Se, de acordo com o artigo 30, §§ 2º e 4º, a empresa é a responsável pelo custo da resposta pode condicionar a publicação ou transmissão à prova de que o ofendido a requereu em juízo, contando-se desta prova os prazos referidos no inciso I e no § 1º.

Art. 32. Se o pedido de resposta ou retificação não for atendido nos prazos referidos no artigo 31, o ofendido poderá reclamar judicialmente a sua publicação ou transmissão.

§ 1º Para esse fim, apresentará um exemplar do escrito incriminado, se for o caso, ou descreverá a transmissão incriminada, bem como o texto da resposta ou retificação, em duas vias dactilografadas, requerendo ao juiz criminal que ordene ao responsável pelo meio de informação e divulgação a publicação ou transmissão, nos prazos do artigo 31.

§ 2º Tratando-se de emissora de radiodifusão, o ofendido poderá, outrossim, reclamar judicialmente o direito de fazer a retificação ou dar a resposta pessoalmente, dentro de 24 horas, contadas da intimação judicial.

§ 3º Recebido o pedido de resposta ou retificação, o juiz, dentro de 24 horas, mandará citar o responsável pela empresa que explora meio de informação e divulgação para que, em igual prazo, diga das razões por que não o publicou ou transmitiu.

§ 4º Nas 24 horas seguintes, o juiz proferirá a sua decisão, tenha o responsável atendido ou não à intimação.

§ 5º A ordem judicial de publicação ou transmissão será feita sob pena de multa, que poderá ser aumentada pelo juiz até o dobro:

a) de Cr\$ 10.000 (dez mil cruzeiros) por dia de atraso na publicação, nos casos de jornal e agências de notícias, e no de emissora de radiodifusão, se o programa for diário;

b) equivalente a Cr\$ 10.000 (dez mil cruzeiros) por dia de intervalo entre as edições ou programas, no caso de impresso ou programa não diário.

§ 6º Tratando-se de emissora de radiodifusão, a sentença do juiz decidirá do responsável pelo custo da transmissão e fixará o preço desta.

§ 7º Da decisão proferida pelo juiz caberá apelação sem efeito suspensivo.

§ 8º A recusa ou demora de publicação ou divulgação de resposta, quando couber, constitui crime autônomo e sujeita o responsável ao dobro da pena cominada à infração.

§ 9º A resposta cuja divulgação não houver obedecido ao disposto nesta Lei é considerada inexistente.

Art. 33. Reformada a decisão do juiz em instância superior, a empresa que tiver cumprido a ordem judicial de publicação ou transmissão da resposta ou retificação terá ação executiva para haver do autor da resposta o custo de sua publicação, de acordo com a tabela de preços para os seus serviços de divulgação.

Art. 34. Será negada a publicação ou transmissão da resposta ou retificação:

I — quando não tiver relação com os fatos referidos na publicação ou transmissão a que pretende responder;

II — quando contiver expressões caluniosas, difamatórias ou injuriosas sobre o jornal, periódico, emissora ou agência de notícias em que houve a publicação ou transmissão que lhe deu motivos, assim como sobre os seus responsáveis, ou terceiros;

III — quando versar sobre atos ou publicações oficiais, exceto se a retificação partir de autoridade pública;

IV — quando se referir a terceiros, em condições que criem para estes igual direito de resposta;

V — quando tiver por objeto crítica literária, teatral, artística, científica ou desportiva, salvo se esta contiver calúnia, difamação ou injúria.

Art. 35. A publicação ou transmissão da resposta ou pedido de retificação não prejudicará as ações do ofendido para promover a responsabilidade penal e civil.

Art. 36. A resposta do acusado ou ofendido será também transcrita ou divulgada em pelo menos um dos jornais, periódicos ou veículos de radiodifusão que houverem divulgado a publicação motivadora, preferentemente o de maior circulação ou expressão. Nesta hipótese, a despesa correrá por conta do órgão responsável pela publicação original, cobrável por via executiva.

## CAPÍTULO V

### Da Responsabilidade Penal

#### SEÇÃO I

##### Dos Responsáveis

Art. 37. São responsáveis pelos crimes cometidos através da imprensa e das emissoras de radiodifusão, sucessivamente:

I — o autor do escrito ou transmissão incriminada (artigo 28 e § 1º), sendo pessoa idônea e residente no País, salvo tratando-se de reprodução feita sem o seu consentimento, caso em que responderá como seu autor quem a tiver reproduzido;

II — quando o autor estiver ausente do País, ou não tiver idoneidade para responder pelo crime:

a) o diretor ou redator-chefe do jornal ou periódico; ou

b) o diretor ou redator registrado de acordo com o artigo 9º, inciso III, letra "b", no caso de programa de notícias, reportagens, comentários, debates ou entrevistas, transmitidos por emissoras de radiodifusão;

III — se o responsável, nos termos do inciso anterior, estiver ausente do País ou não tiver idoneidade para responder pelo crime:

a) o gerente ou o proprietário das oficinas impressoras no caso de jornais ou periódicos; ou

b) o diretor ou o proprietário da estação emissora de serviços de radiodifusão.

IV — os distribuidores ou vendedores da publicação ilícita ou clandestina, ou da qual não constar a indicação do autor, editor, ou oficina onde tiver sido feita a impressão.

§ 1º Se o escrito, a transmissão ou a notícia forem divulgados sem a indicação do seu autor, aquele que nos termos do artigo 28, §§ 1º e 2º, for considerado como tal, poderá nomeá-lo, juntando o respectivo original e a declaração do autor assumindo a responsabilidade.

§ 2º O disposto neste artigo se aplica:

a) nas empresas de radiodifusão;

b) nas agências noticiosas.

§ 3º A indicação do autor, nos termos do § 1º, não prejudica a responsabilidade do redator de seção, diretor ou diretor-chefe, ou do editor, produtor ou diretor.

§ 4º Sempre que o responsável gozar de imunidade, a parte ofendida poderá promover a ação contra o responsável sucessivo, na ordem dos incisos deste artigo.

§ 5º Nos casos de responsabilidade por culpa previstos no artigo 37, se a pena máxima privativa da liberdade for de 1 (um) ano, o juiz poderá aplicar somente a pena pecuniária.

Art. 38. São responsáveis pelos crimes cometidos no exercício da liberdade de manifestação de pensamento e de informação, através da agência noticiosa, sucessivamente:

I — o autor da notícia transmitida (artigo 28, § 2º), sendo pessoa idônea e residente no País;

II — o gerente ou proprietário de agência noticiosa, quando o autor estiver ausente do País ou não tiver idoneidade para responder pelo crime.

§ 1º O gerente ou proprietário da agência noticiosa poderá nomear o autor da transmissão incriminada, juntando a declaração deste, assumindo a responsabilidade pela mesma. Neste caso, a ação prosseguirá contra o autor nomeado, salvo se estiver ausente do País ou for declarado inidôneo para responder pelo crime.

§ 2º Aplica-se a este artigo o disposto no § 4º do artigo 37.

Art. 39. Caberá ao ofendido, caso o deseje, mediante apresentação de documentos ou testemunhas merecedoras de fé, fazer prova da falta de idoneidade, quer moral, quer financeira, dos responsáveis pelos crimes previstos nesta Lei, na ordem e nos casos a que se referem os incisos e parágrafos dos artigos anteriores.

§ 1º Esta prova, que pode ser conduzida perante qualquer juiz criminal, será feita em processo sumaríssimo, com a intimação dos responsáveis, cuja idoneidade se pretender negar, para, em uma audiência, ou, no máximo, em três, serem os fatos argüídos, produzidos e contestados.

§ 2º O juiz decidirá na audiência em que a prova houver sido concluída e de sua decisão cabe somente recurso sem efeito suspensivo.

§ 3º Declarado inidôneo o primeiro responsável, pode o ofendido exercer a ação penal contra o que lhe suceder nessa responsabilidade, na ordem dos incisos dos artigos anteriores, caso a respeito deste novo responsável não se haja alegado ou provido falta de idoneidade.



§ 4º. Aquêle que, nos termos do parágrafo anterior, suceder ao responsável, ficará sujeito a um terço das penas cominadas para o crime. Ficará, entretanto, isento de pena se provar que não concorreu para o crime com negligência, imprudência ou imprudência.

## SEÇÃO II

### Da Ação Penal

Art. 40. Ação penal será promovida:

I — nos crimes de que tratam os artigos 20 a 22:

a) pelo Ministério Público, mediante requisição do Ministro da Justiça, no caso do n. I, do artigo 20, bem como nos casos em que o ofendido fôr Ministro da Estado;

b) pelo Ministério Público, mediante representação do ofendido, nos casos dos ns. II e III, do artigo 23;

c) por queixa do ofendido, ou de quem tenha qualidade para representá-lo;

d) pelo cônjuge, ascendente ou irmão, indistintamente, quando se tratar de crime contra a memória de alguém ou contra pessoa que tenha falecido antes da queixa.

II — nos demais crimes por denúncia do Ministério Público.

§ 1º. Nos casos do inciso I, alínea "c", se o Ministério Público não apresentar denúncia dentro de 10 dias, o ofendido poderá apresentar queixa.

§ 2º. Sob pena de nulidade, é obrigatória a intervenção do Ministério Público, em todos os processos por abuso de liberdade de imprensa, ainda que privados.

§ 3º. A queixa pode ser aditada pelo Ministério Público, no prazo de 10 dias.

Art. 41. A prescrição da ação penal nos crimes definidos nesta Lei, ocorrerá 2 anos após a data da publicação ou transmissão incriminada, e a condenação, no dobro do prazo em que fôr fixada.

§ 1º. O direito de queixa ou de representação prescreverá, se não fôr exercido dentro de 3 meses da data da publicação ou transmissão.

§ 2º. O prazo referido no parágrafo anterior será interrompido:

a) pelo requerimento judicial de publicação de resposta ou pedido de retificação, e até que este seja indeferido ou efetivamente atendido;

b) pelo pedido judicial de declaração de indoneidade do responsável, até o seu julgamento.

§ 3º. No caso de periódicos que não indiquem data, o prazo referido neste artigo começará a correr do último dia do mês ou outro período a que corresponder a publicação.

## SEÇÃO III

### Do Processo Penal

Art. 42. Lugar do delito, para a determinação da competência territorial, será aquêle em que fôr impresso o jornal ou periódico, e o do local do estúdio do permissionário ou concessionário do serviço de radiodifusão, bem como o da administração principal da agência noticiosa.

Parágrafo único. Aplica-se aos crimes de imprensa o disposto no artigo 85, do Código de Processo Penal.

Art. 43. A denúncia ou queixa será instruída com exemplar do jornal ou periódico e obedecerá ao disposto no artigo 41 do Código de Processo Penal, contendo a indicação das provas que o autor pretendia produzir. Se a infração penal tiver sido praticada através de radiodifusão, a denúncia ou queixa será instruída com a modificação de que trata o artigo 57.

§ 1º. Ao despachar a denúncia ou queixa, o juiz determinará a citação do réu para que apresente defesa prévia no prazo de cinco dias.

§ 2º. Não sendo o réu encontrado, será citado por edital com o prazo de quinze dias. Decorrido esse prazo e o quinquênio para a defesa prévia, sem que o réu haja contestado a denúncia ou queixa, o juiz o declarará revel e lhe nomeará defensor dativo, a quem se dará vista dos autos para oferecer defesa prévia.

§ 3º. Na defesa prévia, devem ser argüidas as preliminares cabíveis, bem como a exceção da verdade, apresentando-se, igualmente, a indicação das provas a serem produzidas.

§ 4º. Nos processos por ação penal privada será ouvido a seguir o Ministério Público.

Art. 44. O juiz pode receber ou rejeitar a denúncia ou queixa, após a defesa prévia, e, nos crimes de ação penal privada, em seguida à promoção do Ministério Público.

§ 1º. A denúncia ou queixa será rejeitada quando não houver justa causa para a ação penal, bem como nos casos previstos no artigo 43, do Código de Processo Penal.

§ 2º. Contra a decisão que rejeitar a denúncia ou queixa, cabe recurso de apelação e, contra a que recebê-la, recurso em sentido estrito sem suspensão do curso do processo.

Art. 45. Recebida a denúncia, o juiz designará data para a apresentação do réu em juízo e marcará, desde logo, dia e hora para a audiência de instrução e julgamento, observados os seguintes preceitos:

I — se o réu não comparecer para a qualificação, o juiz considerá-lo-á revel e lhe nomeará defensor dativo. Se o réu comparecer e não tiver advogado constituido nos autos, o juiz poderá nomear-lhe defensor. Em um e outro caso, bastará a presença do advogado ou defensor do réu, nos autos da instrução;

II — na audiência serão ouvidas as testemunhas de acusação e, em seguida, as de defesa, marcando-se novas audiências, se necessário em prazo nunca inferior a oito dias;

III — poderá o réu requerer ao juiz que seja interrogado, devendo, nesse caso, ser ele ouvido antes de inquiridas as testemunhas;

IV — encerrada a instrução, autor e réu terão, sucessivamente, o prazo de três dias para oferecerem alegações escritas.

Parágrafo único. Se o réu não tiver apresentado defesa prévia, apesar de citado, o juiz o considerará revel e lhe dará defensor dativo, a quem se abrirá o prazo de cinco dias para contestar a denúncia ou queixa.

Art. 46. Demonstrada a necessidade de certidões de repartições públicas ou autárquicas, e a de quaisquer exames, o juiz requisitará aquelas e determinará éstes, mediante fixação de prazos para o cumprimento das respectivas diligências.

§ 1º. Se dentro do prazo não fôr atendida, sem motivo justo, a requisição do juiz, imporá este a multa de Cr\$ 10.000 (dez mil cruzeiros) a Cr\$ 100.000 (cem mil cruzeiros) ao funcionário responsável e suspenderá a marcha do processo até que em novo prazo seja fornecida a certidão ou se efetue a diligência. Aos responsáveis pela não-realização desta última, será aplicada a multa de Cr\$ 10.000 (dez mil cruzeiros) a Cr\$ 100.000 (cem mil cruzeiros). A aplicação das multas acima referidas não exclui a responsabilidade por crime funcional.

§ 2º. (Vetado).

§ 3º. A requisição de certidões e determinação de exames ou diligências serão feitas no despacho de recebimento da denúncia ou queixa.

Art. 47. Caberá apelação, com efeito suspensivo, contra a sentença que condenar ou absolver o réu.

Art. 48. Em tudo o que não é regulado por norma especial desta Lei, o Código Penal e o Código de Processo Penal se aplicam à responsabilidade penal, à ação penal e ao processo e julgamento dos crimes de que trata esta Lei.

### CAPÍTULO VI Da Responsabilidade Civil

Art. 49. Aquêle que no exercício da liberdade de manifestação de pensamento e de informação, com dolo ou culpa, viola direito, ou causa prejuízo a outrem, fica obrigado a reparar:

I — os danos morais e materiais, nos casos previstos no artigo 16, na II e IV, no artigo 18 e de calúnia, difamação ou injúrias;

II — os danos materiais, nos demais casos.

§ 1º Nos casos de calúnia e difamação, a prova da verdade, desde que admissível na forma dos artigos 20 e 21, excepcionada no prazo da contestação, excluirá a responsabilidade civil, salvo se o fato imputado, embora verdadeiro, diz respeito à vida privada do ofendido e a divulgação não foi motivada em razão de interesse público.

§ 2º Se a violação de direito ou o prejuízo ocorre mediante publicação ou transmissão em jornal, periódico, ou serviço de radiodifusão, ou de agência noticiosa, responde pela repartição do dano a pessoa natural ou jurídica que explora o meio de informação ou divulgação (artigo 50).

§ 3º Se a violação ocorre mediante publicação de impresso não periódico, responde pela reparação do dano:

- a) o autor do escrito, se nele indicado; ou
- b) a pessoa natural ou jurídica que explora a oficina impressora, se do impresso não consta o nome do autor.

Art. 50. A empresa que explora o meio de informação ou divulgação terá ação regressiva para haver do autor do escrito, transmissão ou notícia, ou do responsável por sua divulgação, a indenização que pagar em virtude da responsabilidade prevista nesta Lei.

Art. 51. A responsabilidade civil do jornalista profissional que concorre para o dano por negligência, imperícia ou imprudência, é limitada, em cada escrito, transmissão ou notícia:

I — a 2 salários-mínimos da região, no caso de publicação ou transmissão de notícia falsa, ou divulgação de fato verdadeiro truncado ou deturpado (artigo 16, números II e IV);

II — a cinco salários-mínimos da região, nos casos de publicação ou transmissão que ofenda a dignidade ou decôro de alguém;

III — a 10 salários-mínimos da região, nos casos de imputação de fato ofensivo à reputação de alguém;

IV — a 20 salários-mínimos da região, nos casos de falta imputação de crime a alguém, ou de imputação de crime verdadeiro, nos casos em que a Lei não admite a exceção da verdade (artigo 49, § 1º).

Parágrafo único. Consideram-se jornalistas profissionais, para os efeitos deste artigo:

- a) os jornalistas que mantêm relações de emprego com a empresa que explora o meio de informação ou divulgação ou que produz programas de radiodifusão;
- b) os que, embora sem relação de emprego, produzem regularmente artigos ou programas publicados ou transmitidos;
- c) o redator, o diretor ou redator-chefe do jornal ou periódico; o editor ou produtor de programa e o diretor referido na letra "b", número III, do artigo 9º, do permissionário ou concessionário de serviço de radiodifusão; e o gerente e o diretor da agência noticiosa.

Art. 52. A responsabilidade civil da empresa que explora o meio de informação ou divulgação é limitada a dez vezes as importâncias referidas no artigo anterior, se resulta de ato culposos de algumas das pessoas referidas no artigo 50.

Art. 53. No arbitramento da indenização em reparação do dano moral, o juiz terá em conta, notadamente:

I — a intensidade do sofrimento do ofendido, a gravidade, a natureza e repercussão da ofensa e a posição social e política do ofendido;

II — a intensidade do dolo ou o grau da culpa do responsável, sua situação econômica e sua condenação anterior em ação criminal ou civil fundada em abuso no exercício da liberdade de manifestação do pensamento e informação;

III — a retratação espontânea e cabal, antes da propositura da ação penal ou civil, a publicação ou transmissão da resposta ou pedido de retificação, nos prazos previstos na Lei e independentemente de intervenção judicial, e a extensão da reparação por esse meio obtida pelo ofendido.

Art. 54. A indenização do dano material tem por finalidade restituir o prejudicado ao estado anterior.

Art. 55. A parte vencida responde pelos honorários do advogado da parte vencedora, desde logo fixados na própria sentença, bem como pelas custas judiciais.

Art. 56. A ação para haver indenização por dano moral poderá ser exercida separadamente da ação para haver reparação do dano material, e sob pena de decadência deverá ser proposta dentro de 3 meses da data da publicação ou transmissão que lhe der causa.

Parágrafo único. O exercício da ação civil independe da ação penal. Intendida esta, se a defesa se baseia na exceção da verdade e se trata de hipótese em que ela é admitida como excludente da responsabilidade civil ou em outro fundamento cuja decisão no juízo criminal faz causa julgada no civil, o juiz determinará a instrução do processo civil até onde possa prosseguir, independentemente da decisão na ação penal.

Art. 57. A petição inicial da ação para haver reparação de dano moral deverá ser instruída com o exemplar do jornal ou periódico que tiver publicado o escrito ou notícia, ou com a notificação feita, nos termos do artigo 53, § 3º, à empresa de radiodifusão, e deverá desde logo indicar as provas e as diligências que o autor julgar necessárias, arrolar testemunhas e ser acompanhada da prova documental em que se fundar o pedido.

§ 1º A petição inicial será apresentada em duas vias. Com a primeira e os documentos que a acompanharem será formado processo, e a citação inicial será feita mediante a entrega da segunda via.

§ 2º O juiz despachará a petição inicial no prazo de 24 horas, e o oficial terá igual prazo para certificar o cumprimento do mandato de citação.

§ 3º Na contestação, apresentada no prazo de 5 (cinco) dias, o réu exercerá a exceção da verdade, se for o caso, indicará as provas e diligências que julgar necessárias e arrolará as testemunhas. A contestação será acompanhada da prova documental que pretende produzir.

§ 4º Contestada a ação, o processo terá o rito previsto no artigo 685 do Código de Processo Civil.

§ 5º Na ação para haver reparação de dano moral somente será admitida reconvenção de igual ação.

§ 6º Da sentença do juiz caberá agravo de petição, que somente será admitido mediante comprovação do depósito, pelo agravante, de quantia igual à importância total da condenação. Com a petição de agravo, o agravante pedirá a expedição da guia para o depósito, sendo o recurso julgado deserto se no prazo do agravo não for comprovado o depósito.

### CAPÍTULO VII Disposições Gerais

Art. 58. As empresas permissionárias ou concessionárias de serviços de radiodifusão deverão conservar em seus arquivos, pelo prazo de 60 dias, e devidamente autenticados, os textos dos seus programas, inclusive noticiosos.

§ 1º Os programas de debates, entrevistas ou outros que não correspondam a textos previamente escritos, deverão ser gravados e conservados pelo prazo, a contar da data da transmissão, de 20 dias, no caso de permissionária ou concessionária de emissora de até 1 kw, e de 30 dias, nos demais casos.

§ 2º O disposto no parágrafo anterior aplica-se às transmissões compulsoriamente estatuídas em Lei.

§ 3º Dentro dos prazos referidos neste artigo, o Ministério Público ou qualquer interessado poderá notificar a permissionária ou concessionária, judicial ou extrajudicialmente, para não destruir os textos ou gravações do programa que especificar. Neste caso, sua destruição dependerá de prévia autorização do juiz da ação que vier a ser proposta, ou, caso esta não seja proposta nos prazos de decadência estabelecidos na Lei, pelo juiz criminal a que a permissionária ou concessionária pedir autorização.

Art. 59. As permissionárias e concessionárias de serviços de radiodifusão continuam sujeitas às penalidades previstas na legislação especial sobre a matéria.

Art. 60. Têm livre entrada no Brasil os jornais, periódicos, livros e outros quaisquer impressos que se publicarem no estrangeiro.

§ 1º O disposto neste artigo não se aplica aos impressos que contiverem algumas das infrações previstas nos artigos 15 e 18, os quais poderão ter a sua entrada proibida no País, por período de até dois anos, mediante portaria do Juiz de Direito ou do Ministro da Justiça e Negócios Interiores, aplicando-se neste caso os parágrafos do artigo 63.

§ 2º Aquêle que vender, expuser à venda ou distribuir jornais, periódicos, livros ou impressos cuja entrada no País tenha sido proibida na forma do parágrafo anterior, além da perda dos mesmos, incorrerá em multa de até ..... Cr\$ 10.000 por exemplar apreendido, a qual será imposta pelo juiz competente, à vista do auto de apreensão. Antes da decisão, ouvirá o juiz o acusado, no prazo de 48 horas.

§ 3º Estão excluídas do disposto nos §§ 1º e 2º deste artigo as publicações científicas, técnicas, culturais e artísticas.

Art. 61. Estão sujeitos à apreensão os impressos que:

I — contiverem propaganda de guerra ou de preconceitos de raça ou de classe bem como os que promoverem incitamento à subversão da ordem política e social;

II — ofenderem a moral pública e os bons costumes.

§ 1º A apreensão prevista neste artigo será feita por ordem judicial, a pedido do Ministério Público, que o fundamentará e o instruirá com a representação da autoridade, se houver, e o exemplar do impresso incriminado.

§ 2º O juiz ouvirá, no prazo máximo de 24 (vinte e quatro) horas, o responsável pela publicação ou distribuição do impresso, remetendo-lhe cópia do pedido ou representação.

§ 3º Findo esse prazo, com a resposta ou sem ela, serão os autos conclusos e, dentro de 24 (vinte e quatro) horas, o juiz dará a sua decisão.

§ 4º No caso de deferimento de pedido, será expedido um mandado e remetido à autoridade policial competente, para sua execução.

§ 5º Da decisão caberá recurso, sem efeito suspensivo, para o tribunal competente.

§ 6º Nos casos de impressos que ofendam a moral e os bons costumes, poderão os Juizes de Menores, de ofício ou mediante provocação do Ministério Público, determinar a sua apreensão imediata para impedir sua circulação.

Art. 62. No caso de reincidência da infração prevista no artigo 61, inciso II, praticada pelo mesmo jornal ou periódico, pela mesma empresa, ou por periódicos ou empresas diferentes, mas que tenham o mesmo diretor responsável, o juiz, além da apreensão regulada no artigo 61, poderá determinar a suspensão da impressão, circulação ou distribuição do jornal ou periódico.

§ 1º A ordem de suspensão será submetida ao juiz competente, dentro de 48 (quarenta e oito) horas, com a justificativa da medida.

§ 2º Não sendo cumprida pelo responsável a suspensão determinada pelo juiz, este adotará as medidas necessárias à observância da ordem, inclusive mediante a apreensão sucessiva das suas edições posteriores considerada, para efeitos legais, como clandestinas.

§ 3º Se houver recurso e este for provido, será levantada a ordem de suspensão e sustada a aplicação das medidas adotadas para assegurá-la.

§ 4º Transitada em julgado a sentença, serão observadas as seguintes normas:

a) reconhecendo a sentença final a ocorrência dos fatos que justificam a suspensão, serão extintos os registros da marca comercial e de denominação da empresa editora e do jornal ou periódico em questão, bem como os registros a que se refere o artigo 9º desta Lei, mediante mandado de cancelamento expedido pelo juiz da execução;

b) não reconhecendo a sentença final os fatos que justificam a suspensão, a medida será levantada, ficando a União ou o Estado obrigado à reparação das perdas e danos, apurados em ação própria.

Art. 63. Nos casos dos incisos I e II do artigo 61, quando a situação reclamar urgência, a apreensão poderá ser determinada, independentemente de mandado judicial, pelo Ministro da Justiça e Negócios Interiores.

§ 1º No caso deste artigo, dentro do prazo de cinco dias, contados da apreensão, o Ministro da Justiça submeterá o seu ato à aprovação do Tribunal Federal de Recursos, justificando a necessidade da medida e a urgência em ser tomada, e instruindo a sua representação com um exemplar do impresso que lhe deu causa.

§ 2º O Ministro relator ouvirá o responsável pelo impresso no prazo de cinco dias, e a seguir submeterá o processo a julgamento na primeira sessão do Tribunal Federal de Recursos.

§ 3º Se o Tribunal Federal de Recursos julgar que a apreensão foi ilegal, ou que não ficaram provadas a sua necessidade e urgência, ordenará a devolução dos impressos e, sendo possível, fixará as perdas e danos que a União deverá pagar em consequência.

§ 4º Se no prazo previsto no § 1º o Ministro da Justiça não submeter o seu ato ao Tribunal Federal de Recursos, o interessado poderá pedir ao Tribunal Federal de Recursos a liberação do impresso e a indenização por perdas e danos. Ouvido o Ministro da Justiça em cinco dias, o processo será julgado na primeira sessão do Tribunal Federal de Recursos.

Art. 64. Poderá a autoridade judicial competente, dependendo da natureza do exemplar apreendido, determinar a sua destruição.

Art. 65. As empresas estrangeiras, autorizadas a funcionar no País, não poderão distribuir notícias nacionais em qualquer parte do território brasileiro, sob pena de cancelamento da autorização por ato do Ministro da Justiça e Negócios Interiores.

Art. 66. O jornalista profissional não poderá ser detido nem recolhido preso antes de sentença transitada em julgado; em qualquer caso, somente em sala decente, arejada e onde encontre todas as comodidades.

Parágrafo único. A pena de prisão de jornalistas será cumprida em estabelecimento distinto dos que são destinados a réus de crime comum e sem sujeição a qualquer regime penitenciário ou carcerário.

Art. 67. A responsabilidade penal e civil não exclui a estabelecida em outras leis, assim como a de natureza administrativa, a que estão sujeitas as empresas de radiodifusão, segundo a legislação própria.

Art. 68. A sentença condenatória nos processos de injúria, calúnia ou difamação será gratuitamente publicada, se a parte o requerer, na mesma seção do jornal ou periódico em que apareceu o escrito de que se originou a ação penal, ou, em se tratando de crime praticado por meio do rádio ou televisão, transmitida, também gratuitamente, no mesmo programa e horário em que se deu a transmissão impugnada.

§ 1º Se o jornal ou periódico ou a estação transmissora não cumprir a determinação judicial, incorrerá na pena de multa de um a dois salários-mínimos da região, por edição ou programa em que se verificar a omissão.

§ 2º No caso de absolvição, o querelado terá o direito de fazer à custa do querelante, a divulgação da sentença, em jornal ou estação difusora que escolher.

Art. 69. Na interpretação e aplicação desta Lei, o juiz, na fixação do dolo e da culpa, levará em conta as circunstâncias especiais em que foram obtidas as informações dadas como infringentes da norma penal.

Art. 70. Os jornais e outros periódicos são obrigados a enviar, no prazo de cinco dias, exemplares de suas edições à Biblioteca Nacional e à oficial dos Estados, Territórios e Distrito Federal. As bibliotecas ficam obrigadas a conservar os exemplares que receberem.

Art. 71. Nenhum jornalista ou radialista, ou, em geral, as pessoas referidas no artigo 25, poderão ser compelidos ou coagidos a indicar o nome de seu informante ou a fonte de suas informações, não podendo seu silêncio, a respeito, sofrer qualquer sanção, direta ou indireta, nem qualquer espécie de penalidade.

Art. 72. A execução de pena não superior a três anos de detenção pode ser suspensa por dois a quatro anos, desde que:

I — o sentenciado não haja sofrido, no Brasil, condenação por outro crime de imprensa;

II — os antecedentes e a personalidade do sentenciado, os motivos e circunstâncias do crime autorizem a presunção de que não tornará a delinquir.

Art. 73. Verifica-se a reincidência quando o agente comete novo crime de abuso no exercício da liberdade de manifestação do pensamento e informação, depois de transitar em julgado a sentença que, no País, o tenha condenado por crime da mesma natureza.

Art. 74. (Vetado).

Art. 75. A publicação da sentença cível ou criminal, transitada em julgado, na íntegra, será decretada pela autoridade competente, a pedido da parte prejudicada, em jornal, periódico ou através de órgão de radiodifusão de real circulação ou expressão, às expensas da parte vencida ou condenada.

Parágrafo único. Aplica-se a disposição contida neste artigo em relação aos termos do ato judicial que tenha homologado a retratação do ofensor, sem prejuízo do disposto no § 2º, letras "a" e "b" do artigo 26.

Art. 76. Em qualquer hipótese de procedimento judicial instaurado por violação dos preceitos desta Lei, a responsabilidade do pagamento das custas processuais e honorários de advogado será da empresa.

Art. 77. Esta Lei entrará em vigor a 14 de março de 1967, revogadas as disposições em contrário.

H. Castello Branco — Presidente da República.

ANEXO 3 - DOCUMENTOS SOBRE O FECHAMENTO DA RÁDIO IGUAÇU DO  
PARANÁ

# 10h55m30s: no ar, o silêncio

"Rádio Iguaçu, uma estrela brilhante que cortou o céu do som no Paraná. Um cântico que ficou preso nas estrelas do silêncio. Rádio Iguaçu..."

Nestor Baptista, o decano dos locutores da emissora, não pode concluir a frase. O relógio, que durante 31 anos forneceu a hora exata em Curitiba, marcava dez horas, cinquenta e cinco minutos e trinta segundos quando um funcionário do Dentel, cumprindo decreto do presidente da República, tirou do ar a Rádio Iguaçu. Empresa integrante do complexo de comunicação provido pelo ex-governador Paulo Pimentel.

Nestor, com a voz embargada, estava repetindo a locução de despedida da Rádio no momento em que se concretizou a ordem emitida na véspera "no sentido de interromper, imediatamente, os serviços" de transmissão da terceira mais antiga emissora do Paraná. Ela foi cumprida — com visível constrangimento — pelo agente de fiscalização do Dentel sr. Clóvis de Campos Teixeira Netto.

O clima de tristeza entre os funcionários era amanhecido: na noite de quinta-feira já se conhecia a decisão do presidente Geisel, sacramentada no decreto n.º 79.725, de considerar perempta a concessão da Iguaçu. O expediente começou, às seis horas, no Jardim Mercês e em Santa Felicidade (onde estão instalados a antena e o transmissor) num ambiente tenso e com uma incerteza: até que hora a Rádio ficaria no ar?

Durante quase duas horas a programação alterada, sem comerciais, deu ao ouvinte a certeza de que, a qualquer momento, deixaria de ouvir o som carinhoso de uma rádio que se manteve, durante três anos, entre as preferidas do público curitibano. Várias vezes a Valsa do Adeus e o Adeus Amor fizeram fundo à identificação técnica da emissora, na voz familiar de Nestor Baptista: "ZYF 354, dez quilovates de som-verdade. Para ficar na lembrança".

## O FECHAMENTO

O termo de lacração dos transmissores da Rádio foi assinado às 10h30m, na sede da Iguaçu. Depois de se identificar, o agente de fiscalização do Dentel informou que fora designado para cumprir o decreto presidencial. Perguntou ao responsável pela Rádio, Cândido Martins de Oliveira, se preferia assinar o termo ali nos estúdios ou fazê-lo depois de concluída a missão, em Santa Felicidade. "Prefiro aqui, pelo menos temos mesa e cadeira", respondeu Cândido. Em seguida, o agente Clóvis de Campos Teixeira Netto se deslocou até o transmissor e, 25 minutos depois, a Rádio Iguaçu ficou no ar.

... dando cumprimento à determinação... lacrei os transmissores da Rádio Iguaçu de Curitiba Ltda, da seguinte forma: retirei as válvulas dos estágios finais, e cristais, lacrando seus respectivos suportes; deixei os cristais e válvulas em poder do responsável pela estação, cientificando-o da proibição de deslacrá-los, face à perempção da emissora...". (Trecho do termo de lacração, assinado pelo agente do Dentel, recebido pelo sr. Cândido Martins de Oliveira e testemunhado por duas pessoas.

## A MENSAGEM

Antes de a estação ser desativada, foi para o ar a seguinte mensagem, lida por Nestor Baptista: "Rádio Iguaçu, uma estrela brilhante que cortou o céu do som no Paraná. Um cântico que ficou preso nas estrofes do silêncio. Rádio Iguaçu, uma voz que se ergue para celebrar a cidade, sua gente, os estudantes, as pessoas que foram notícias positivas. Rádio Iguaçu, um sonho acalentado com amor, hollando, criando, gerando poesia. Nasceu no embalo de esperanças calidas, a Iguaçu percorreu um caminho de alegrias e esperanças. Dinamizou um estilo. Estabeleceu características próprias. Nunca se deteve diante da possibilidade de fazer melhor. Muitas vezes o seu prefixo valeu-se de cada oportunidade para celebrar o nome de alguém que tivesse realizado um feito notável. Muitas vezes anunciou: "na Curitiba de Hana Kruger, recordista dos duzentos metros

nado 1000". "na Curitiba do geólogo Riad Salamunix". "na Curitiba de Freire Maia". Hoje, nosso prefixo está revestido com o crepe cinza da tristeza, da amargura. Hoje anunciamos o silêncio do som Iguaçu. O som que foi música, que foi mensagem de paz, hoje silêncio, numa despedida que é só tristeza. Toda uma equipe está em silêncio. Toda uma equipe está de braços cruzados. Nos olhos o brilho de uma lágrima; no coração, ainda uma vez o calor da esperança, da fé de um horizonte amplo e sem as nuvens densas e escuras da incompreensão. A Rádio Iguaçu está em silêncio. Está agradecendo manifestações de solidariedade. E, creiam, todos, do silêncio da Rádio Iguaçu o obrigado que entregamos a toda a cidade, que tanto amamos e que tantas mostras de bem-querer nos ofereceu. Em nome da equipe de funcionários da Rádio Iguaçu, Nestor Baptista, o mais antigo locutor desta emissora, diz: obrigado e até um dia quando a estrela volte a brilhar no céu e a cantiga não morra nas estrofes do silêncio".

## FATOS

A Rádio Iguaçu nasceu mesmo três anos atrás. Antes era a outrora potente Rádio Guairacá, "a voz nativa da terra dos pinheirais". No ar há mais de 31 anos, pertence a organização presidida pelo sr. Paulo Pimentel desde 1968. Foi adquirida de um grupo ligado ao ex-governador Lupion quando estava à beira do fechamento, da insolvência. Remodelada, ganhou em seguida uma sede própria, equipamentos os mais sofisticados do mercado mundial, nova antena, o melhor transmissor existente no País. E assumiu as primeiras posições nas pesquisas de opinião pública, nunca mais deixando de figurar entre as quatro mais ouvidas rádios da cidade. Conquistou de tal forma o público jovem, o estudantado, que ontem alguns cursinhos da cidade chegaram a ensaiar uma manifestação pública de solidariedade. Durante todo o dia os telefones da Cidade da Comunicação trouxeram palavras de estímulo à equipe que comandava a emissora.

A concessão da Rádio Iguaçu datava de 17 de dezembro de 1946, quando o Brasil recém se libertava da ditadura. Seus primeiros anos de vida foram gloriosos. Pelo auditório da Barão do Rio Branco passaram os grandes nomes do rádio brasileiro, a maioria dos cantores de sucesso das décadas de 40 e 50.

## CASSAÇÃO

A cassação da concessão outorgada pelo governo é possível desde que ela é concedida a título precário. No caso da declaração da perempção, deve existir sempre um processo. No caso atual da Rádio Iguaçu, o processo referido pelo decreto presidencial, de número 2.742, de 1974, refere-se à solicitação feita, naquele ano, de renovação da concessão para executar radiodifusão em onda média, já que — anteriormente — a emissora havia aberto mão da onda curta de 49 metros.

Enquanto o processo n.º 2.742 tramitava, em Brasília, alguns atos e medidas tomadas pelas autoridades competentes, no caso o Dentel, levaram ao pressuposto de que tudo estava em ordem, que a demora era apenas consequência da burocracia normal nesse setor. Tanto que a Rádio Iguaçu foi autorizada, em janeiro deste ano, a utilizar eventualmente, em caráter de reserva, o equipamento transmissor Philips. Posteriormente, menos de um mês atrás, foi alterado o indicativo da emissora, na frequência de 670 kHz, que passou a ser ZYJ-209, que passaria a vigorar a partir do dia 1.º de julho.

A Rádio Iguaçu teve declarada perempta a sua concessão pelo decreto n.º 79.725, de 24 de maio de 1977, publicado no Diário Oficial da União do dia seguinte e tirada do ar ontem, dia 27 de maio, às dez horas, cinquenta e cinco minutos e trinta segundos.

# Paulo agora perde Rádio Iguaçu

ESTADO DO PARANÁ

NÚMERO 7.802 - 24 PÁGINAS

CURITIBA, SEXTA-FEIRA, 27 DE MAIO DE 1977

EXEMPLAR: CR\$ 4,00 - ANO XXVI

Deixa o ar uma das mais antigas emissoras de rádio do País e uma das líderes de audiência em Curitiba: o Presidente da República declarou perempta a concessão outorgada à Rádio Iguaçu e determinou ao Dentel providências no sentido de interromper, imediatamente, as suas transmissões. O decreto leva o número 79.725, datado de 24 último e foi publicado no "Diário Oficial" da União que circulou ontem. O ato traz, além da assinatura do Presidente Geisel, a do ministro das Comunicações, comandante Euclides Quandt. A Rádio Iguaçu, cuja denominação anterior era Rádio

Guairacá, começou a transmitir há 31 anos. Adquirida em 1968 pelo ex-governador Paulo Pimentel, sofreu uma completa remodelação e chegou a sair do ar durante três meses para mudança de equipamento e transferência de torre e transmissor. Era, hoje, uma das emissoras de rádio mais bem equipadas do país. A emissora conta atualmente com cerca de trinta funcionários. Após cessar as transmissões, a direção da emissora decidirá qual o destino a ser dado aos empregados. A maioria, fatalmente, deverá ser dispensada. (Página 8)

## Cassada, Rádio Iguaçu sai do ar

Sai do ar uma das mais antigas emissoras do País, a terceira do Paraná e uma das líderes em audiência em Curitiba: o presidente da República declarou perempta a concessão outorgada à Rádio Iguaçu e determinou ao Dentel providências no sentido de interromper, imediatamente, as suas transmissões. O decreto presidencial, de número 79.725, datado de 24 último, foi publicado no "Diário Oficial" da União que circulou ontem. O ato traz a assinatura também do ministro das Comunicações, Euclides Quandt de Oliveira.

A Rádio Iguaçu, cuja denominação anterior era Rádio Guairacá, foi para o ar 31 anos atrás. Quando foi adquirida pelo sr. Paulo Pimentel, em 1968, pertencia a um grupo ligado ao ex-governador Moisés Lupion, sofreu completa remodelação e chegou a sair do ar durante três meses para mudança de equipamento e transferência de torre e transmissor. Era, hoje, uma das emissoras de rádio mais bem equipadas do País, com a sua programação inteiramente gravada em cassete. A linha baseada no hinômio informação-música conquistou Curitiba, colocando a Rádio Iguaçu entre as mais ouvidas, principalmente pelo público jovem (estudantes) e em receptores de veículos.

### O QUE ERA

Incorporada a organização presidida pelo ex-governador Paulo Pimentel em 1968, meses após a entrada no ar da Televisão Iguaçu, a emissora de rádio foi imediatamente transferida para o último andar do edifício onde funcionava este jornal, na Rua Barão do Rio Branco. Conservava o nome de Rádio Guairacá, muito desgastado. Enquanto se construía um prédio anexo ao Canal 4, projetado especialmente para abrigar uma emissora radiofônica, foram encomendados os novos equipamentos, escolhidos entre os melhores existentes no mercado mundial. A antena e o transmissor, antes localizados no bairro do Corte Branco e em situação irregular, foram deslocados para uma área ampla, em Santa Felicidade. A saída do ar, medida exigida para a mudança das instalações e do equipamento, foi aproveitada para uma reformulação total na

programação. Quando voltou para o ar, já trazia o novo nome, Rádio Iguaçu, e um som perfeito.

A emissora tem, atualmente, cerca de trinta funcionários. Após a retirada da rádio do ar, a direção decidirá o destino a ser dado aos empregados. A maioria, inevitavelmente, deverá ser dispensada.

### O DECRETO

Éis a íntegra do decreto n.º 79.725, de 24 de maio de 1977:

"Declara perempta a concessão outorgada à Rádio Sociedade Guairacá Ltda., cuja denominação foi posteriormente alterada para Rádio Iguaçu de Curitiba Limitada, para executar serviço de radiodifusão sonora em onda média de âmbito regional, na cidade de Curitiba, Estado do Paraná".

"O presidente da República, no uso das atribuições que lhe conferem o Artigo 81, Item III, combinado com o Artigo 8, Item XV, Letra "A" da Constituição, nos termos dos Artigos 6, da Lei n.º 5.785, de 23 de junho de 1972, e 11, Item I, do Decreto n.º 71.136, de 23 de setembro de 1972, e, tendo em vista o que consta do processo número 2.742, de 1974,

### DECRETA:

Artigo 1.º - Fica declarada perempta a concessão outorgada pelo decreto n.º 22.298, de 17 de dezembro de 1946, publicado no Diário Oficial da União de 24 subsequente, à Rádio Sociedade Guairacá Ltda., através da portaria n.º 278 (3) GB, de 3 de fevereiro de 1972, publicada no Diário Oficial da União de 6 de março de 1972, para executar, na cidade de Curitiba, Estado do Paraná, serviço de radiodifusão sonora em onda média de âmbito regional.

Parágrafo único - O Departamento Nacional de Telecomunicações adotará providências no sentido de interromper, imediatamente, os serviços objeto da concessão outorgada.

Artigo 2.º - Este Decreto entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário.  
Brasília, 24 de maio de 1977, 156 da Independência e 89 da República. ERNESTO GEISEL - EUCLIDES QUANDT DE OLIVEIRA"

Estrela brilhante que cortou o céu do som no Paraná

# LACRADOS TRANSMISSORES DA IGUAÇU

"Rádio Iguaçu, uma estrela brilhante que cortou o céu do som no Paraná. Um cântico que ficou preso nas estrelas do silêncio. Rádio Iguaçu..."

Nestor Baptista, o decano dos locutores da emissora, não pode concluir a frase. O relógio, que durante 31 anos forneceu a hora exata em Curitiba, marcava dez horas, cinquenta e cinco minutos e trinta segundos quando um funcionário do Dentel, cumprindo decreto do presidente da República, tirou do ar a Rádio Iguaçu, empresa integrante do complexo de comunicação presidido pelo ex-governador Paulo Pimentel.

Nestor, com a voz embargada, estava repelindo a locução de despedida da Rádio no momento em que se concretizou a ordem emitida na véspera "no sentido de interromper, imediatamente, os serviços" de transmissão da terceira mais antiga emissora do Paraná. Ela foi cumprida — com visível constrangimento — pelo agente de fiscalização do Dentel sr. Clóvis de Campos Teixeira Netto.

O clima de tristeza entre os funcionários era amarelado: na noite de quinta-feira já se conhecia a decisão do presidente Geisel, sacramentada no decreto n.º 79.725, de considerar perempta a concessão da Iguaçu. O expediente começou, às seis horas, no Jardim Mercês e em Santa Felicidade (onde estão instalados a antena e o transmissor) num ambiente tenso e com uma incerteza: até que hora a Rádio ficaria no ar?

Durante quase duas horas a programação alterada, sem comerciais, deu ao ouvinte a certeza de que, a qualquer momento, deixaria de ouvir o som carinhoso de uma rádio que se manteve, durante três anos, entre as preferidas do público curitibano. Várias vezes a Voz do Adeus e o Adeus Amor fizeram fundo à identificação técnica da emissora, na voz familiar de Nestor Baptista: "ZY 384, dez quilowatts de som-verdade. Para ficar na lembrança".

## O FECHAMENTO

O termo de lacração dos transmissores da Rádio foi assinado às 10h30m, na sede da Iguaçu. Depois de se identificar, o agente de fiscalização do Dentel informou que fora designado para cumprir o decreto presidencial. Perguntou ao responsável pela Rádio, Cândido Martins de Oliveira, se preferia assinar o termo ali nos estúdios ou fazê-lo depois de concluída a missão, em Santa Felicidade. "Prefiro aqui, pelo menos temos mesa e cadeira", respondeu Cândido. Em seguida, o agente Clóvis de Campos Teixeira Netto se descolou até o transmissor e 25 minutos depois a Rádio saiu do ar.

"... dando cumprimento à determinação... lacrei os transmissores da Rádio Iguaçu de Curitiba Ltda. da seguinte forma: retirei as válvulas dos estágios finais e cristais, lacrando seus respectivos suportes; dei-lhes os cristais e válvulas em poder do responsável pela estação, identificando-o da proibição de deslacrá-los, face à perempção da emissora...". (Trecho do termo de lacração assinado pelo agente do Dentel, recebido pelo sr. Cândido Martins de Oliveira e testemunhado por duas pessoas.)

## A MENSAGEM

Antes de a estação ser desativada, foi para o ar a seguinte mensagem, lida por Nestor Baptista: "Rádio Iguaçu, uma estrela brilhante que cortou o céu do som no Paraná. Um cântico que ficou preso nas estrelas do silêncio. Rádio Iguaçu, uma voz que se ergue para celebrar a cidade, sua gente, os estudantes, as pessoas que foram notícias positivas. Rádio Iguaçu, um sonho acautelado com amor, bolando, criando, gerando poesia. Nascida no embalo de esperanças cálidas, a Iguaçu percorreu um caminho de alegrias e esperanças. Dinamizou um estilo. Estabeleceu características próprias. Nunca se deteve diante da possibilidade de fazer melhor. Muitas vezes o seu prefixo valeu-se de cada oportunidade para

celebrar o nome de alguém que tivesse realizado um feito notável. Muitas vezes anunciou: "na Curitiba de Ilana Kruger, recordista dos duzentos metros nado livre"; "na Curitiba do geólogo Rial Salamunir"; "na Curitiba de Freire Maia". Hoje, nosso prefixo está revestido com o crepe cinza da tristeza, da amargura. Hoje anunciamos o silêncio do som Iguaçu. O som que foi música, que foi mensagem de paz, hoje silêncio, numa despedida que é só tristeza. Toda uma equipe está em silêncio. Toda uma equipe está de braços cruzados. Nos olhos o brilho de uma lágrima; no coração, ainda uma vez, o calor da esperança, da fé, de um horizonte amplo e sem as nuvens densas e escuras da incompreensão. A Rádio Iguaçu está em silêncio. Está agradecendo manifestações de solidariedade. E, creiam, todos, do silêncio da Rádio Iguaçu o obrigado que entregamos a toda a cidade, que tanto amamos e que tantas mostras de bem-querer nos ofereceu. Em nome da equipe de funcionários da Rádio Iguaçu, Nestor Baptista, o mais antigo locutor desta emissora, diz: obrigado, e até um dia quando a estrela volte a brilhar no céu e a cantiga não morra nas estrofes do silêncio".

## FATOS

A Rádio Iguaçu nasceu mesmo três anos atrás. Antes era a oulra potente Rádio Guairacá, "a voz nativa da terra dos pinheirais". No ar há mais de 31 anos, pertence a organização prealada pelo sr. Paulo Pimentel desde 1968. Foi adquirida de um grupo ligado a ex-governador Lúpton quando estava à beira do fechamento, da insolvência. Remodelada, ganhou em seguida uma sede própria, equipamentos os mais sofisticados do mercado mundial, nova antena, o melhor transmissor existente no País. E assumiu as primeiras posições nas pesquisas de opinião pública, nunca mais deixando de figurar entre as quatro mais ouvidas rádios da cidade. Conquistou de tal forma o público jovem, o estudantado, que ontem alguns cur-

tiões da cidade chegaram a ensaiar uma manifestação pública de solidariedade. Durante todo o dia os telefones da Cidade da Comunicação trouxeram palavras de estímulo à equipe que comandava a emissora.

A concessão da Rádio Iguaçu datava de 17 de dezembro de 1946, quando o Brasil recém se libertava da ditadura. Seus primeiros anos de vida foram gloriosos. Pelo auditório da Barão do Rio Branco passaram os grandes nomes do rádio brasileiro, a maioria dos cantores de sucesso das décadas de 40 e 50.

## CASSAÇÃO

A cassação da concessão outorgada pelo governo é possível desde que ela é concedida a título precário. No caso da declaração de perempção, deve existir sempre um processo. No caso atual da Rádio Iguaçu, o processo referido pelo decreto presidencial, de número 2.742, de 1974, refere-se à solicitação feita, naquele ano, de renovação da concessão para executar radiodifusão em onda média, já que — anteriormente — a emissora havia aberto mão da onda curta de 49 metros.

Enquanto o processo n.º 2.742 tramitava, em Brasília, alguns atos e medidas tomadas pelas autoridades competentes, no caso o Dentel, levaram ao pressuposto de que tudo estava em ordem, que a demora era apenas consequência da burocracia normal nesse setor. Tanto que a Rádio Iguaçu foi autorizada, em janeiro deste ano, a utilizar eventualmente, em caráter de reserva, o equipamento transmissor Philips. Posteriormente, menos de um mês atrás, foi alterado o indicativo da emissora, na frequência de 870 kHz, que passou a ser ZYJ-209, que passaria a vigorar a partir do dia 1.º de julho.

A Rádio Iguaçu teve declarada perempta a sua concessão pelo decreto n.º 79.725, de 24 de maio de 1977, publicado no Diário Oficial da União do dia seguinte e tirado do ar ontem, dia 27 de maio, às dez horas, cinquenta e cinco minutos e trinta segundos.



# O ESTADO DE S. PAULO

JULIO MESQUITA (1891 - 1927) - JULIO DE MESQUITA FILHO (1927 - 1969) - FRANCISCO MESQUITA (1927 - 1969)

ANO 98

DOMINGO, 29 DE MAIO DE 1977

Nº 31.347

## NOTAS E INFORMAÇÕES

### Retrato de corpo inteiro

Se não fossem denunciadores do baixo nível moral a que chegou a política brasileira, os episódios que se desenrolaram desde março do ano passado, no Paraná, deveriam entrar no anedotário de uma revolução que veio para renovar os costumes políticos e termina onde começou: no compadrio, na luta de campanário, no ressuscitar o dístico das antigas oligarquias: "Para os amigos, tudo; para os inimigos, o rigor implacável da lei, se possível!". Infelizmente, não se trata de anedota, nem no sentido de relato jocoso nem naquele de particularidade lendária ou histórica. É o retrato de corpo inteiro de um regime que usa das prerrogativas de arbítrio que herdou do passado para favorecer os grupos no poder e liquidar aqueles que insistem em questionar, ainda que seja no plano local, lideranças que gozam os bafejos do poder central. Medindo as palavras, as declarações do sr. Manuel Garcia Cid, candidato à presidência do diretório da Arena do Paraná, soam como estranho epitáfio das esperanças de quantos confiaram no caráter saneador do movimento de março de 1964: "Rei morto é rei posto. E, como Pimentel não é mais rei, não lhe resta nada".

Este "não lhe resta nada" não quer dizer na sua crueza cínica que o antigo governador paranaense, homem da Revolução até prova em contrário, não possa mais disputar o governo de seu Estado. O processo autofágico a que se entregou o regime depois de 1968 explicaria até sua exclusão da luta para a sucessão governamental no Estado. O "não lhe resta nada" significa que o sr. Paulo Pimentel não tem mais o direito de exercer a atividade empresarial que escolheu depois de haver deixado o governo, pois, em oposição ao sr. Jayme Canet Junior e ao ministro da Educação, vê aplicado contra si o rigor extremo da lei, perdendo o direito de explorar estações de rádio e vendo-se forçado a negociar as emissoras de TV de sua propriedade. Não desejando afrontar a consciência política do País mais do que já foi ofendida, o governo não suspende os direitos políticos do adversário do ministro da Educação, mas o impede de exercer qualquer atividade ligada aos chamados meios de comunicação social. Condena-o, em suma, pela restrição dos campos em que escolheu exercer sua atividade, a uma verdadeira morte civil. Não prevista nos Ato's, mas mascarada nos regulamentos do Ministério das Comunicações.

A violência contra ele cometida, mediante a cassação da concessão de funcionamento da rádio Iguaçu (registrada no Dentel como rádio Guairacá), não fere dispositivo constitucional ou legal algum, pelo contrário, como nos regimes preocupados com aquilo que a opinião pública internacional possa vir a imaginar, ou os "partidos irmãos" a pensar tudo se deu dentro do mais rigoroso critério administrativo — inclusive a demora no despacho destinado a regularizar a compra da rádio Guairacá do grupo Lúcion e sua transformação em rádio Iguaçu. Por tudo haver-se processado dentro da lei e dos regulamentos, ao sr. Paulo Pimentel "não resta mais nada". E, de fato, desde março de 1976, que o pouco que lhe restava lhe foi sendo retirado por decisões administrativas ou pressões do poder concedente junto a terceiros para que o sufocassem e o forçassem a abandonar

a luta iniciada contra Canet Jr. e Ney Braga.

A sequência dos fatos é estarrecedora, pela frieza com que o estrangulamento de uma voz discordante se deu o governador do Paraná rompe "política e empresarialmente" com o sr. Paulo Pimentel, estabelecendo, em seguida, a boicotagem econômica contra seus jornais, TVs e rádio no mesmo estilo da ação do sr. Antonio Carlos Magalhães contra o "Jornal da Bahia", sem explicações razoáveis, uma das maiores redes de TV do País suspende o fornecimento de programas a duas estações de televisão do grupo Pimentel, sendo secundada por igual atitude de outra emissora menor. Preímo pela situação econômica e pelas advertências suaves do Poder, o ex-governador desfez-se de uma de suas três estações de TV, vendendo-a a grupo que, por popul, é ligado ao ministro Ney Braga, e que já havia entrado no mercado dos meios de comunicação do Paraná. Vendo acrescidas suas dificuldades, Pimentel foi levado, em seguida, a fechar o jornal que tinha em Londrina e a vender sua empresa de transportes aéreos. Hoje, todo seu grupo se reduz a dois jornais: "O Estado do Paraná" e "Tribuna do Paraná", e as duas estações de TV, a Iguaçu e a Tibagi. Sobre elas, que dependem de concessão, já se exercem novamente as pressões do Poder para que as ceda a grupos mais docéis, ou estranhos à luta política paranaense, sob pena de ver também suas concessões cassadas por uma infima irregularidade administrativa qualquer. Em resumo, o ex-governador Paulo Pimentel é hoje homem sem alternativas ou capitula, ou morre economicamente.

A maneira pela qual o poder central fez sua luta de um de seus ministros e a de um de seus sátrapas e mais danosa para o País do que a censura. Essa foi ser ato de violência exercida quando muito ao amparo de um instrumento de exceção, pelo menos obriga aqueles que a ordenam e praticam a responder ao julgamento dos tribunais, ou da história. O emprego da lei e dos regulamentos para silenciar o adversário não envolve, ao menos publicamente, responsabilidade legal alguma é lhana, tranquila, até defensável em nome do zelo no cumprimento da lei. Que no caso do Paraná, outras emissoras que ostentavam o nome de Guairacá tivessem tido suas concessões renovadas, pouco importa (ainda o agente da lei pode e deve tratar cada caso como um caso) da mesma maneira que o fato de o Dentel ter inclusive multado a rádio Iguaçu do sr. Paulo Pimentel — reconhecendo pois que funcionava de acordo com a lei — é irrelevante (o agente da lei não necessita atinar com as decisões que seus superiores guardam no peito).

Somada às violências que se cometeram recentemente contra a consciência jurídica do País, o ato político de arbítrio legal que se praticou contra o sr. Paulo Pimentel dá o retrato de corpo inteiro do regime que nos governa. Estamos certos de que as autoridades envolvidas nesse lamentável episódio — do sr. ministro da Educação ao Dentel — terão explicações fundadas em leis, decretos, portarias e regulamentos para justificar sua atitude. Ressalte-se todavia que não posuemos em dúvida o amparo legal da providência, aquilo que questionamos é seu aspecto moral, a atitude que esta por detrás dele. A lei voltando ao mero serve para todos mas dependendo da interpretação que lhe seja dada, serve mais aos amigos do que aos desafetos. Quando esse tipo de hermenêutica se institucionaliza a lei deixa de existir e caiamos no arbítrio. Este é o ponto, e nenhum outro mais.